UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00268828 1

NIETZSCHES GESAMMELTE WERKE

DRITTER BAND

FRIEDRICH NIETZSCHE
GESAMMELTE WERKE

MUSARIONAUSGABE

DRITTER BAND

DIE GEBURT DER TRAGÖDIE
AUS DEM GEDANKENKREISE DER GEBURT DER TRAGÖDIE

1869–1871

MUSARION VERLAG MÜNCHEN

FRIEDRICH NIETZSCHE
GESAMMELTE WERKE

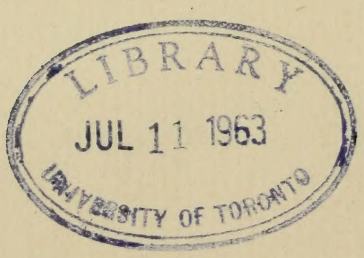
DRITTER BAND

DIE GEBURT DER TRAGÖDIE / AUS DEM
GEDANKENKREISE DER GEBURT
DER TRAGÖDIE

MUSARION VERLAG MÜNCHEN

B
3312
A2
1920
Bd. 3

Copyright 1920 by Musarion Verlag, München



849908

INHALT DES DRITTEN BANDES

Seite

Die Geburt der Tragödie

Versuch einer Selbstkritik (1886) 3
Vorwort an Richard Wagner (1871) 19
Geburt der Tragödie (1870—1871) 21

Aus dem Gedankenkreise der „Geburt der Tragödie"

(Studien und Entwürfe aus den Jahren 1869—1871)

I. Aus dem Winter 1869/1870
1. Das griechische Musikdrama (Vortrag, gehalten am 18. Januar 1870) 169
2. Bruchstücke aus dem Vortrag: „Sokrates und die Tragödie" (Gehalten am 1. Februar 1870) 188
3. Aus den Vorarbeiten zu den Vorträgen: „Das griechische Musikdrama" und „Sokrates und die Tragödie" 194
II. Gedanken aus dem Frühjahr 1870 203
III. Die dionysische Weltanschauung (Sommer 1870) 218
IV. Gedanken zu „die Tragödie und die Freigeister. Betrachtungen über die ethisch-politische Bedeutung des musikalischen Dramas" 232
V. Entwürfe zu einem Drama: „Empedokles". (Herbst 1870 bis 1871) 260
VI. Nachträge aus einer „erweiterten Form der Geburt der Tragödie" („Ursprung und Ziel der Tragödie") (Winter 1870/71)
1. Vorwort an Richard Wagner 267
2. Ausführung des zweiten Theils der ursprünglichen Disposition 273
VII. Fragmente der nicht ausgeführten letzten Theile der ursprünglichen Disposition (Winter 1870/71) 306
VIII. Ausführungen und Gedanken zu einer späteren Disposition („Musik und Tragödie") (Frühjahr 1871)
1. Über Musik und Wort 339

Seite

2. Entwürfe und Gedanken
a) Zum Plan 355
b) Zur Ausführung. — Richard Wagner 359
IX. Einzelne Gedanken (Ende 1870—Frühjahr 1871) 383

Nachbericht 393

Die Geburt der Tragödie

oder:

Griechenthum und Pessimismus

(1870—1871)

Mit dem Versuch einer Selbstkritik

(1886)

Versuch einer Selbstkritik.

(1886)

1

Was auch diesem fragwürdigen Buche zu Grunde liegen mag: es muss eine Frage ersten Ranges und Reizes gewesen sein, noch dazu eine tief persönliche Frage, — Zeugniss dafür ist die Zeit, in der es entstand, *trotz* der es entstand, die aufregende Zeit des deutsch-französischen Krieges von 1870/71. Während die Donner der Schlacht von Wörth über Europa weggiengen, sass der Grübler und Räthselfreund, dem die Vaterschaft dieses Buches zu Theil ward, irgendwo in einem Winkel der Alpen, sehr vergrübelt und verräthselt, folglich sehr bekümmert und unbekümmert zugleich, und schrieb seine Gedanken über die *Griechen* nieder, — den Kern des wunderlichen und schlecht zugänglichen Buches, dem diese späte Vorrede (oder Nachrede) gewidmet sein soll. Einige Wochen darauf: und er befand sich selbst unter den Mauern von Metz, immer noch nicht losgekommen von den Fragezeichen, die er zur vorgeblichen „Heiterkeit" der Griechen und der griechischen Kunst gesetzt hatte; bis er endlich, in jenem Monat tiefster Spannung, als man in Versailles über den Frieden berieth, auch mit sich zum Frieden kam und, langsam von einer aus dem Felde heimgebrachten Krankheit genesend, die „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der *Musik*" letztgültig bei sich feststellte. — Aus

der Musik? Musik und Tragödie? Griechen und Tragödien-Musik? Griechen und das Kunstwerk des Pessimismus? Die wohlgerathenste, schönste, bestbeneidete, zum Leben verführendste Art der bisherigen Menschen, die Griechen — wie? gerade sie hatten die Tragödie *nöthig?* Mehr noch — die Kunst? Wozu — griechische Kunst? . . .

Man erräth, an welche Stelle hiermit das grosse Fragezeichen vom Werthe des Daseins gesetzt war. Ist Pessimismus *nothwendig* das Zeichen des Niedergangs, Verfalls, des Missrathenseins, der ermüdeten und geschwächten Instinkte? — wie er es bei den Indern war, wie er es, allem Anschein nach, bei uns, den „modernen" Menschen und Europäern ist? Giebt es einen Pessimismus der *Stärke?* Eine intellektuelle Vorneigung für das Harte, Schauerliche, Böse, Problematische des Daseins aus Wohlsein, aus überströmender Gesundheit, aus *Fülle* des Daseins? Giebt es vielleicht ein Leiden an der Ueberfülle selbst? Eine versucherische Tapferkeit des schärfsten Blicks, die nach dem Furchtbaren *verlangt,* als nach dem Feinde, dem würdigen Feinde, an dem sie ihre Kraft erproben kann? an dem sie lernen will, was „das Fürchten" ist? Was bedeutet, gerade bei den Griechen der besten, stärksten, tapfersten Zeit, der *tragische* Mythus? Und das ungeheure Phänomen des Dionysischen? Was, aus ihm geboren, die Tragödie? — Und wiederum: das, woran die Tragödie starb, der Sokratismus der Moral, die Dialektik, Genügsamkeit und Heiterkeit des theoretischen Menschen — wie? könnte nicht gerade dieser Sokratismus ein Zeichen des Niedergangs, der Ermüdung, Erkrankung, der anarchisch sich lösenden Instinkte sein? Und die „griechische Heiterkeit" des späteren Griechenthums nur eine Abendröthe? Der epikurische Wille *gegen* den Pessimismus nur eine Vorsicht des Leidenden? Und die Wissenschaft selbst, unsere Wissenschaft — ja,

was bedeutet überhaupt, als Symptom des Lebens angesehn, alle Wissenschaft? Wozu, schlimmer noch, *woher* — alle Wissenschaft? Wie? Ist Wissenschaftlichkeit vielleicht nur eine Furcht und Ausflucht vor dem Pessimismus? Eine feine Nothwehr gegen — die *Wahrheit?* Und, moralisch geredet, etwas wie Feig- und Falschheit? Unmoralisch geredet, eine Schlauheit? Oh Sokrates, Sokrates, war das vielleicht *dein* Geheimniss? Oh geheimnissvoller Ironiker, war das vielleicht deine — Ironie? — —

2

Was ich damals zu fassen bekam, etwas Furchtbares und Gefährliches, ein Problem mit Hörnern, nicht nothwendig gerade ein Stier, jedenfalls ein *neues* Problem: heute würde ich sagen, dass es das *Problem der Wissenschaft* selbst war — Wissenschaft zum ersten Male als problematisch, als fragwürdig gefasst. Aber das Buch, in dem mein jugendlicher Muth und Argwohn sich damals ausliess — was für ein *unmögliches* Buch musste aus einer so jugendwidrigen Aufgabe erwachsen! Aufgebaut aus lauter vorzeitigen übergrünen Selbsterlebnissen, welche alle hart an der Schwelle des Mittheilbaren lagen, hingestellt auf den Boden der *Kunst* — denn das Problem der Wissenschaft kann nicht auf dem Boden der Wissenschaft erkannt werden —, ein Buch vielleicht für Künstler mit dem Nebenhange analytischer und retrospektiver Fähigkeiten (das heisst für eine Ausnahme-Art von Künstlern, nach denen man suchen muss und nicht einmal suchen möchte . . .), voller psychologischer Neuerungen und Artisten-Heimlichkeiten, mit einer Artisten-Metaphysik im Hintergrunde, ein Jugendwerk voller Jugendmuth und Jugend-Schwermuth, unabhängig, trotzig-selbständig auch noch, wo es sich einer Autorität und eignen Verehrung

zu beugen scheint, kurz ein Erstlingswerk auch in jedem schlimmen Sinne des Wortes, trotz seines greisenhaften Problems mit jedem Fehler der Jugend behaftet, vor allem mit ihrem „Viel zu lang", ihrem „Sturm und Drang": andererseits, in Hinsicht auf den Erfolg, den es hatte (in Sonderheit bei dem grossen Künstler, an den es sich wie zu einem Zwiegespräch wendete, bei Richard Wagner) ein *bewiesenes* Buch, ich meine ein solches, das jedenfalls „den Besten seiner Zeit" genug gethan hat. Darauf hin sollte es schon mit einiger Rücksicht und Schweigsamkeit behandelt werden; trotzdem will ich nicht gänzlich unterdrücken, wie unangenehm es mir jetzt erscheint, wie fremd es jetzt nach sechzehn Jahren vor mir steht, — vor einem älteren, hundert Mal verwöhnteren, aber keineswegs kälter gewordenen Auge, das auch jener Aufgabe selbst nicht fremder wurde, an welche sich jenes verwegene Buch zum ersten Male herangewagt hat, — *die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehn, die Kunst aber unter der des Lebens . . .*

3

Nochmals gesagt, heute ist es mir ein unmögliches Buch, — ich heisse es schlecht geschrieben, schwerfällig, peinlich, bilderwüthig und bilderwirrig, gefühlsam, hier und da verzuckert bis zum Femininischen, ungleich im Tempo, ohne Willen zur logischen Sauberkeit, sehr überzeugt und deshalb des Beweisens sich überhebend, misstrauisch selbst gegen die *Schicklichkeit* des Beweisens, als Buch für Eingeweihte, als „Musik" für Solche, die auf Musik getauft, die auf gemeinsame und seltne Kunst-Erfahrungen hin von Anfang der Dinge an verbunden sind, als Erkennungszeichen für Blutsverwandte in artibus, — ein hochmüthiges und schwärme-

risches Buch, das sich gegen das profanum vulgus der „Gebildeten“ von vornherein noch mehr als gegen das „Volk“ abschliesst, welches aber, wie seine Wirkung bewies und beweist, sich gut genug auch darauf verstehen muss, sich seine Mitschwärmer zu suchen und sie auf neue Schleichwege und Tanzplätze zu locken. Hier redete jedenfalls — das gestand man sich mit Neugierde ebenso als mit Abneigung ein — eine *fremde* Stimme, der Jünger eines noch „unbekannten Gottes“, der sich einstweilen unter die Kapuze des Gelehrten, unter die Schwere und dialektische Unlustigkeit des Deutschen, selbst unter die schlechten Manieren des Wagnerianers versteckt hat; hier war ein Geist mit fremden, noch namenlosen Bedürfnissen, ein Gedächtniss strotzend von Fragen, Erfahrungen, Verborgenheiten, welchen der Name Dionysos wie ein Fragezeichen mehr beigeschrieben war; hier sprach — so sagte man sich mit Argwohn — etwas wie eine mystische und beinahe mänadische Seele, die mit Mühsal und willkürlich, fast unschlüssig darüber, ob sie sich mittheilen oder verbergen wolle, gleichsam in einer fremden Zunge stammelt. Sie hätte *singen* sollen, diese „neue Seele“ — und nicht reden! Wie schade, dass ich, was ich damals zu sagen hatte, es nicht als Dichter zu sagen wagte: ich hätte es vielleicht gekonnt! Oder mindestens als Philologe: — bleibt doch auch heute noch für den Philologen auf diesem Gebiete beinahe Alles zu entdecken und auszugraben! Vor allem das Problem, *dass* hier ein Problem vorliegt, — und dass die Griechen, so lange wir keine Antwort auf die Frage „was ist dionysisch?“ haben, nach wie vor gänzlich unerkannt und unvorstellbar sind . . .

Ja, was ist dionysisch? — In diesem Buche steht eine Antwort darauf, — ein „Wissender“ redet da, der Eingeweihte und Jünger seines Gottes. Vielleicht würde ich jetzt vorsichtiger und weniger beredt von einer so schweren psychologischen Frage reden, wie sie der Ursprung der Tragödie bei den Griechen ist. Eine Grundfrage ist das Verhältniss des Griechen zum Schmerz, sein Grad von Sensibilität, — blieb dies Verhältniss sich gleich? oder drehte es sich um? — jene Frage, ob wirklich sein immer stärkeres *Verlangen nach Schönheit,* nach Festen, Lustbarkeiten, neuen Culten, aus Mangel, aus Entbehrung, aus Melancholie, aus Schmerz erwachsen ist? Gesetzt nämlich, gerade dies wäre wahr — und Perikles (oder Thukydides) giebt es uns in der grossen Leichenrede zu verstehen —: woher müsste dann das entgegengesetzte Verlangen, das der Zeit nach früher hervortrat, stammen, das *Verlangen nach dem Hässlichen,* der gute strenge Wille des älteren Hellenen zum Pessimismus, zum tragischen Mythus, zum Bilde alles Furchtbaren, Bösen, Räthselhaften, Vernichtenden, Verhängnissvollen auf dem Grunde des Daseins, — woher müsste dann die Tragödie stammen? Vielleicht aus der *Lust,* aus der Kraft, aus überströmender Gesundheit, aus übergrosser Fülle? Und welche Bedeutung hat dann, physiologisch gefragt, jener Wahnsinn, aus dem die tragische wie die komische Kunst erwuchs, der dionysische Wahnsinn? Wie? Ist Wahnsinn vielleicht nicht nothwendig das Symptom der Entartung, des Niedergangs, der überspäten Cultur? Giebt es vielleicht — eine Frage für Irrenärzte — Neurosen der *Gesundheit?* der Volks-Jugend und -Jugendlichkeit? Worauf weist jene Synthesis von Gott und Bock im Satyr? Aus welchem Selbsterlebniss, auf welchen Drang hin musste sich

der Grieche den dionysischen Schwärmer und Urmenschen als Satyr denken? Und was den Ursprung des tragischen Chors betrifft: gab es in jenen Jahrhunderten, wo der griechische Leib blühte, die griechische Seele von Leben überschäumte, vielleicht endemische Entzückungen? Visionen und Hallucinationen, welche sich ganzen Gemeinden, ganzen Cultversammlungen mittheilten? Wie? wenn die Griechen, gerade im Reichthum ihrer Jugend, den Willen *zum* Tragischen hatten und Pessimisten waren? wenn es gerade der Wahnsinn war, um ein Wort Plato's zu gebrauchen, der die *grössten* Segnungen über Hellas gebracht hat? Und wenn, andererseits und umgekehrt, die Griechen gerade in den Zeiten ihrer Auflösung und Schwäche immer optimistischer, oberflächlicher, schauspielerischer, auch nach Logik und Logisirung der Welt brünstiger, also zugleich „heiterer" und „wissenschaftlicher" wurden? Wie? könnte vielleicht, allen „modernen Ideen" und Vorurtheilen des demokratischen Geschmacks zum Trotz, der Sieg des *Optimismus,* die vorherrschend gewordene *Vernünftigkeit,* der praktische und theoretische *Utilitarismus,* gleich der Demokratie selbst, mit der er gleichzeitig ist, — ein Symptom der absinkenden Kraft, des nahenden Alters, der physiologischen Ermüdung sein? Und gerade *nicht* — der Pessimismus? War Epikur ein Optimist — gerade als *Leidender?* — — Man sieht, es ist ein ganzes Bündel schwerer Fragen, mit dem sich dieses Buch belastet hat, — fügen wir seine schwerste Frage noch hinzu! Was bedeutet, unter der Optik des *Lebens* gesehn, — die Moral? . . .

5

Bereits im Vorwort an Richard Wagner wird die Kunst — und *nicht* die Moral — als die eigentlich *metaphysische*

Thätigkeit des Menschen hingestellt; im Buche selbst kehrt der anzügliche Satz mehrfach wieder, dass nur als ästhetisches Phänomen das Dasein der Welt *gerechtfertigt* ist. In der That, das ganze Buch kennt nur einen Künstler-Sinn und -Hintersinn hinter allem Geschehen, — einen „Gott", wenn man will, aber gewiss nur einen gänzlich unbedenklichen und unmoralischen Künstler-Gott, der im Bauen wie im Zerstören, im Guten wie im Schlimmen, seiner gleichen Lust und Selbstherrlichkeit inne werden will, der sich, Welten schaffend, von der *Noth* der Fülle und *Ueberfülle,* vom *Leiden* der in ihm gedrängten Gegensätze löst. Die Welt, in jedem Augenblicke die *erreichte* Erlösung Gottes, als die ewig wechselnde, ewig neue Vision des Leidendsten, Gegensätzlichsten, Widerspruchreichsten, der nur im *Scheine* sich zu erlösen weiss: diese ganze Artisten-Metaphysik mag man willkürlich, müssig, phantastisch nennen —, das Wesentliche daran ist, dass sie bereits einen Geist verräth, der sich einmal auf jede Gefahr hin gegen die *moralische* Ausdeutung und Bedeutsamkeit des Daseins zur Wehre setzen wird. Hier kündigt sich, vielleicht zum ersten Male, ein Pessimismus „jenseits von Gut und Böse" an, hier kommt jene „Perversität der Gesinnung" zu Wort und Formel, gegen welche Schopenhauer nicht müde geworden ist, im Voraus seine zornigsten Flüche und Donnerkeile zu schleudern, — eine Philosophie, welche es wagt, die Moral selbst in die Welt der Erscheinung zu setzen, herabzusetzen und nicht nur unter die „Erscheinungen" (im Sinne des idealistischen terminus technicus), sondern unter die „Täuschungen", als Schein, Wahn, Irrthum, Ausdeutung, Zurechtmachung, Kunst. Vielleicht lässt sich die Tiefe dieses *widermoralischen* Hanges am besten aus dem behutsamen und feindseligen Schweigen ermessen, mit dem in dem ganzen Buche das Christenthum behandelt ist, — das Christen-

thum als die ausschweifendste Durchfigurirung des moralischen Thema's, welche die Menschheit bisher anzuhören bekommen hat. In Wahrheit, es giebt zu der rein ästhetischen Weltauslegung und Welt-Rechtfertigung, wie sie in diesem Buche gelehrt wird, keinen grösseren Gegensatz als die christliche Lehre, welche *nur* moralisch ist und sein will und mit ihren absoluten Maassen, zum Beispiel schon mit ihrer Wahrhaftigkeit Gottes, die Kunst, *jede* Kunst in's Reich der *Lüge* verweist, — das heisst verneint, verdammt, verurtheilt. Hinter einer derartigen Denk- und Werthungsweise, welche kunstfeindlich sein muss, so lange sie irgendwie ächt ist, empfand ich von jeher auch das *Lebensfeindliche,* den ingrimmigen rachsüchtigen Widerwillen gegen das Leben selbst: denn alles Leben ruht auf Schein, Kunst, Täuschung, Optik, Nothwendigkeit des Perspektivischen und des Irrthums. Christenthum war von Anfang an, wesentlich und gründlich, Ekel und Überdruss des Lebens am Leben, welcher sich unter dem Glauben an ein „anderes" oder „besseres" Leben nur verkleidete, nur versteckte, nur aufputzte. Der Hass auf die „Welt", der Fluch auf die Affekte, die Furcht vor der Schönheit und Sinnlichkeit, ein Jenseits, erfunden, um das Diesseits besser zu verleumden, im Grunde ein Verlangen in's Nichts, an's Ende, in's Ausruhen, hin zum „Sabbat der Sabbate" — dies Alles dünkte mich, ebenso wie der unbedingte Wille des Christenthums, *nur* moralische Werthe gelten zu lassen, immer wie die gefährlichste und unheimlichste Form aller möglichen Formen eines „Willens zum Untergang", zum Mindesten ein Zeichen tiefster Erkrankung, Müdigkeit, Missmuthigkeit, Erschöpfung, Verarmung an Leben, — denn vor der Moral (in Sonderheit christlichen, das heisst unbedingten Moral) *muss* das Leben beständig und unvermeidlich Unrecht bekommen, weil Leben etwas essentiell Unmoralisches *ist,* — *muss*

endlich das Leben, erdrückt unter dem Gewichte der Verachtung und des ewigen Nein's, als begehrens-unwürdig, als unwerth an sich empfunden werden. Moral selbst — wie? sollte Moral nicht ein „Wille zur Verneinung des Lebens", ein heimlicher Instinkt der Vernichtung, ein Verfalls-, Verkleinerungs-, Verleumdungsprincip, ein Anfang vom Ende sein? Und, folglich, die Gefahr der Gefahren? . . . *Gegen* die Moral also kehrte sich damals, mit diesem fragwürdigen Buche, mein Instinkt, als ein fürsprechender Instinkt des Lebens, und erfand sich eine grundsätzliche Gegenlehre und Gegenwerthung des Lebens, eine rein artistische, eine *antichristliche*. Wie sie nennen? Als Philologe und Mensch der Worte taufte ich sie, nicht ohne einige Freiheit — denn wer wüsste den rechten Namen des Antichrist? — auf den Namen eines griechischen Gottes: ich hiess sie die *dionysische*. —

6

Man versteht, an welche Aufgabe ich bereits mit diesem Buche zu rühren wagte? . . . Wie sehr bedauere ich es jetzt, dass ich damals noch nicht den Muth (oder die Unbescheidenheit?) hatte, um mir in jedem Betrachte für so eigne Anschauungen und Wagnisse auch eine *eigne Sprache* zu erlauben, — dass ich mühselig mit Schopenhauerischen und Kantischen Formeln fremde und neue Werthschätzungen auszudrücken suchte, welche dem Geiste Kantens und Schopenhauers, ebenso wie ihrem Geschmacke, von Grund aus entgegen giengen! Wie dachte doch Schopenhauer über die Tragödie? „Was allem Tragischen den eigenthümlichen Schwung zur Erhebung giebt — sagt er, Welt als Wille und Vorstellung II, 495 — ist das Aufgehen der Erkenntniss, dass die Welt, das Leben kein rechtes Genügen geben

könne, mithin unsrer Anhänglichkeit *nicht werth* sei: darin besteht der tragische Geist —, er leitet demnach zur *Resignation* hin". Oh wie anders redete Dionysos zu mir! Oh wie ferne war mir damals gerade dieser ganze Resignationismus! — Aber es giebt etwas viel Schlimmeres an dem Buche, das ich jetzt noch mehr bedauere, als mit Schopenhauerischen Formeln dionysische Ahnungen verdunkelt und verdorben zu haben: dass ich mir nämlich überhaupt das grandiose *griechische Problem,* wie mir es aufgegangen war, durch Einmischung der modernsten Dinge *verdarb!* Dass ich Hoffnungen anknüpfte, wo Nichts zu hoffen war, wo Alles allzudeutlich auf ein Ende hinwies! Dass ich, auf Grund der deutschen letzten Musik, vom „deutschen Wesen" zu fabeln begann, wie als ob es eben im Begriff sei, sich selbst zu entdecken und wiederzufinden — und das zu einer Zeit, wo der deutsche Geist, der nicht vor Langem noch den Willen zur Herrschaft über Europa, die Kraft zur Führung Europa's gehabt hatte, eben letztwillig und endgültig *abdankte,* und, unter dem pomphaften Vorwande einer Reichs-Begründung, seinen Uebergang zur Vermittelmässigung, zur Demokratie und den „modernen Ideen" machte! In der That, inzwischen lernte ich hoffnungslos und schonungslos genug von diesem „deutschen Wesen" denken, insgleichen von der jetzigen *deutschen Musik,* als welche Romantik durch und durch ist und die ungriechischeste aller möglichen Kunstformen: überdies aber eine Nervenverderberin ersten Ranges, doppelt gefährlich bei einem Volke, das den Trunk liebt und die Unklarheit als Tugend ehrt, nämlich in ihrer doppelten Eigenschaft als berauschendes und zugleich *benebelndes* Narkotikum. — Abseits freilich von allen übereilten Hoffnungen und fehlerhaften Nutzanwendungen auf Gegenwärtigstes, mit denen ich mir damals mein erstes Buch verdarb, bleibt das grosse

dionysische Fragezeichen, wie es darin gesetzt ist, auch in Betreff der Musik, fort und fort bestehn: wie müsste eine Musik beschaffen sein, welche nicht mehr romantischen Ursprungs wäre, gleich der deutschen, — sondern *dionysischen?* . . .

7

— Aber, mein Herr, was in aller Welt ist Romantik, wenn nicht *Ihr* Buch Romantik ist? Lässt sich der tiefe Hass gegen „Jetztzeit", „Wirklichkeit" und „moderne Ideen" weiter treiben, als es in Ihrer Artisten-Metaphysik geschehen ist? — welcher lieber noch an das Nichts, lieber noch an den Teufel als an das „Jetzt" glaubt? Brummt nicht ein Grundbass von Zorn und Vernichtungslust unter aller Ihrer contrapunktischen Stimmen-Kunst und Ohren-Verführerei hinweg, eine wüthende Entschlossenheit gegen Alles, was „jetzt" ist, ein Wille, welcher nicht gar zu ferne vom praktischen Nihilismus ist und zu sagen scheint „lieber mag Nichts wahr sein, als dass *ihr* Recht hättet, als dass *eure* Wahrheit Recht behielte!" Hören Sie selbst, mein Herr Pessimist und Kunstvergöttlicher, mit aufgeschlossnerem Ohre eine einzige ausgewählte Stelle Ihres Buches an, jene nicht unberedte Drachentödter-Stelle, welche für junge Ohren und Herzen verfänglich-rattenfängerisch klingen mag: wie? ist das nicht das ächte rechte Romantiker-Bekenntniss von 1830, unter der Maske des Pessimismus von 1850? hinter dem auch schon das übliche Romantiker-Finale präludirt, — Bruch, Zusammenbruch, Rückkehr und Niedersturz vor einem alten Glauben, vor *dem* alten Gotte . . . Wie? ist Ihr Pessimisten-Buch nicht selbst ein Stück Antigriechenthum und Romantik, selbst etwas „ebenso Berauschendes als Benebelndes", ein Narkotikum jedenfalls, ein Stück Musik sogar, *deutscher* Musik? Aber man höre:

„Denken wir uns eine heranwachsende Generation mit dieser „Unerschrockenheit des Blicks, mit diesem heroischen Zug in's „Ungeheure, denken wir uns den kühnen Schritt dieser Drachen- „tödter, die stolze Verwegenheit, mit der sie allen den Schwäch- „lichkeitsdoktrinen des Optimismus den Rücken kehren, um im „Ganzen und Vollen „resolut zu leben": *sollte es nicht nöthig sein,* „dass der tragische Mensch dieser Cultur, bei seiner Selbsterziehung „zum Ernst und zum Schrecken, eine neue Kunst, die *Kunst des „metaphysischen Trostes,* die Tragödie als die ihm zugehörige „Helena begehren und mit Faust ausrufen muss:

„Und sollt' ich nicht, sehnsüchtigster Gewalt,
„In's Leben ziehn die einzigste Gestalt?"

„Sollte es nicht *nöthig* sein?" . . . Nein, drei Mal nein! ihr jungen Romantiker: es sollte *nicht* nöthig sein! Aber es ist sehr wahrscheinlich, dass es so *endet,* dass *ihr* so endet, nämlich „getröstet", wie geschrieben steht, trotz aller Selbsterziehung zum Ernst und zum Schrecken, „metaphysisch getröstet", kurz, wie Romantiker enden, *christlich* . . . Nein! Ihr solltet vorerst die Kunst des *diesseitigen* Trostes lernen, — ihr solltet *lachen* lernen, meine jungen Freunde, wenn anders ihr durchaus Pessimisten bleiben wollt; vielleicht dass ihr darauf hin, als Lachende, irgendwann einmal alle metaphysische Trösterei zum Teufel schickt — und die Metaphysik voran! Oder, um es in der Sprache jenes dionysischen Unholds zu sagen, der Zarathustra heisst:

„Erhebt eure Herzen, meine Brüder, hoch, höher! Und vergesst mir auch die Beine nicht! Erhebt auch eure Beine, ihr guten Tänzer, und besser noch: ihr steht auch auf dem Kopf!

„Diese Krone des Lachenden, diese Rosenkranz-Krone: ich selber setzte mir diese Krone auf, ich selber sprach heilig mein Gelächter. Keinen Anderen fand ich heute stark genug dazu.

„Zarathustra der Tänzer, Zarathustra der Leichte, der mit den Flügeln winkt, ein Flugbereiter, allen Vögeln zuwinkend, bereit und fertig, ein Selig-Leichtfertiger: —

„Zarathustra der Wahrsager, Zarathustra der Wahrlacher, kein Ungeduldiger, kein Unbedingter, Einer, der Sprünge und Seitensprünge liebt: ich selber setzte mir diese Krone auf!

„Diese Krone des Lachenden, diese Rosenkranz-Krone: euch, meinen Brüdern, werfe ich diese Krone zu! Das Lachen sprach ich heilig: ihr höheren Menschen, *lernt* mir — lachen!“

Also sprach Zarathustra, IV. Theil.

Sils-Maria, Oberengadin,
im August 1886.

Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik

Vorwort an Richard Wagner.

Um mir alle die möglichen Bedenklichkeiten, Aufregungen und Missverständnisse ferne zu halten, zu denen die in dieser Schrift vereinigten Gedanken bei dem eigenthümlichen Charakter unserer ästhetischen Oeffentlichkeit Anlass geben werden, und um auch die Einleitungsworte zu derselben mit der gleichen beschaulichen Wonne schreiben zu können, deren Zeichen sie selbst, als das Petrefact guter und erhebender Stunden, auf jedem Blatte trägt, vergegenwärtige ich mir den Augenblick, in dem Sie, mein hochverehrter Freund, diese Schrift empfangen werden: wie Sie, vielleicht nach einer abendlichen Wanderung im Winterschnee, den entfesselten Prometheus auf dem Titelblatte betrachten, meinen Namen lesen und sofort überzeugt sind, dass, mag in dieser Schrift stehen, was da wolle, der Verfasser etwas Ernstes und Eindringliches zu sagen hat, ebenfalls dass er, bei allem, was er sich erdachte, mit Ihnen wie mit einem Gegenwärtigen verkehrte und nur etwas dieser Gegenwart Entsprechendes niederschreiben durfte. Sie werden dabei sich erinnern, dass ich zu gleicher Zeit, als Ihre herrliche Festschrift über Beethoven entstand, das heisst in den Schrecken und Erhabenheiten des eben ausgebrochenen Krieges mich zu diesen Gedanken sammelte. Doch würden diejenigen irren, welche etwa bei dieser Sammlung an den Gegensatz von patriotischer Erregung und ästhetischer Schwelgerei,

von tapferem Ernst und heiterem Spiel denken sollten: denen möchte vielmehr, bei einem wirklichen Lesen dieser Schrift, zu ihrem Erstaunen deutlich werden, mit welchem ernsthaft deutschen Problem wir zu thun haben, das von uns recht eigentlich in die Mitte deutscher Hoffnungen, als Wirbel und Wendepunkt, hingestellt wird. Vielleicht aber wird es für eben dieselben überhaupt anstössig sein, ein ästhetisches Problem so ernst genommen zu sehn, falls sie nämlich in der Kunst nicht mehr als ein lustiges Nebenbei, als ein auch wohl zu missendes Schellengeklingel zum „Ernst des Daseins" zu erkennen im Stande sind: als ob Niemand wüsste, was es bei dieser Gegenüberstellung mit einem solchen „Ernste des Daseins„ auf sich habe. Diesen Ernsthaften diene zur Belehrung, dass ich von der Kunst als der höchsten Aufgabe und der eigentlich metaphysischen Thätigkeit dieses Lebens im Sinne des Mannes überzeugt bin, dem ich hier, als meinem erhabenen Vorkämpfer auf dieser Bahn, diese Schrift gewidmet haben will.

Basel, Ende des Jahres 1871.

I

Wir werden viel für die ästhetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, dass die Fortentwickelung der Kunst an die Duplicität des *Apollinischen* und des *Dionysischen* gebunden ist: in ähnlicher Weise, wie die Generation von der Zweiheit der Geschlechter, bei fortwährendem Kampfe und nur periodisch eintretender Versöhnung, abhängt. Diese Namen entlehnen wir von den Griechen, welche die tiefsinnigen Geheimlehren ihrer Kunstanschauung zwar nicht in Begriffen, aber in den eindringlich deutlichen Gestalten ihrer Götterwelt dem Einsichtigen vernehmbar machen. An ihre beiden Kunstgottheiten, Apollo und Dionysus, knüpft sich unsere Erkenntniss, dass in der griechischen Welt ein ungeheurer Gegensatz, nach Ursprung und Zielen, zwischen der Kunst des Bildners, der apollinischen, und der unbildlichen Kunst der Musik, als der des Dionysus besteht: beide so verschiedne Triebe gehen neben einander her, zumeist im offenen Zwiespalt mit einander und sich gegenseitig zu immer neuen kräftigeren Geburten reizend, um in ihnen den Kampf jenes Gegensatzes zu perpetuiren, den das gemeinsame Wort „Kunst“ nur scheinbar überbrückt; bis sie endlich, durch einen metaphysischen Wunderakt des hellenischen „Willens“, mit einander gepaart erscheinen und in dieser Paarung zuletzt das ebenso dionysische als apollinische Kunstwerk der attischen Tragödie erzeugen.

Um uns jene beiden Triebe näher zu bringen, denken wir sie uns zunächst als die getrennten Kunstwelten des *Traumes* und des *Rausches;* zwischen welchen physiologischen Erscheinungen ein entsprechender Gegensatz, wie zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen zu bemerken ist. Im Traume traten zuerst, nach der Vorstellung des Lucretius, die herrlichen Göttergestalten vor die Seelen der Menschen, im Traume sah der grosse Bildner den entzückenden Gliederbau übermenschlicher Wesen, und der hellenische Dichter, um die Geheimnisse der poëtischen Zeugung befragt, würde ebenfalls an den Traum erinnert und eine ähnliche Belehrung gegeben haben, wie sie Hans Sachs in den Meistersingern giebt:

Mein Freund, das grad' ist Dichters Werk,
dass er sein Träumen deut' und merk'.
Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn
wird ihm im Traume aufgethan:
all' Dichtkunst und Poëterei
ist nichts als Wahrtraum-Deuterei.

Der schöne Schein der Traumwelten, in deren Erzeugung jeder Mensch voller Künstler ist, ist die Voraussetzung aller bildenden Kunst, ja auch, wie wir sehen werden, einer wichtigen Hälfte der Poësie. Wir geniessen im unmittelbaren Verständnisse der Gestalt, alle Formen sprechen zu uns, es giebt nichts Gleichgültiges und Unnöthiges. Bei dem höchsten Leben dieser Traumwirklichkeit haben wir doch noch die durchschimmernde Empfindung ihres *Scheins:* wenigstens ist dies meine Erfahrung, für deren Häufigkeit, ja Normalität, ich manches Zeugniss und die Aussprüche der Dichter beizubringen hätte. Der philosophische Mensch hat sogar das Vorgefühl, dass auch unter dieser Wirklichkeit, in der wir leben und sind, eine zweite ganz andre verborgen liege, dass also auch sie ein Schein sei; und Schopenhauer be-

zeichnet geradezu die Gabe, dass Einem zu Zeiten die Menschen und alle Dinge als blosse Phantome oder Traumbilder vorkommen, als das Kennzeichen philosophischer Befähigung. Wie nun der Philosoph zur Wirklichkeit des Daseins, so verhält sich der künstlerisch erregbare Mensch zur Wirklichkeit des Traumes; er sieht genau und gern zu: denn aus diesen Bildern deutet er sich das Leben, an diesen Vorgängen übt er sich für das Leben. Nicht etwa nur die angenehmen und freundlichen Bilder sind es, die er mit jener Allverständlichkeit an sich erfährt: auch das Ernste, Trübe, Traurige, Finstere, die plötzlichen Hemmungen, die Neckereien des Zufalls, die bänglichen Erwartungen, kurz die ganze „göttliche Komödie" des Lebens, mit dem Inferno, zieht an ihm vorbei, nicht nur wie ein Schattenspiel — denn er lebt und leidet mit in diesen Scenen — und doch auch nicht ohne jene flüchtige Empfindung des Scheins; und vielleicht erinnert sich Mancher, gleich mir, in den Gefährlichkeiten und Schrecken des Traumes sich mitunter ermuthigend und mit Erfolg zugerufen zu haben: „Es ist ein Traum! Ich will ihn weiter träumen!" Wie man mir auch von Personen erzählt hat, die die Causalität eines und desselben Traumes über drei und mehr aufeinanderfolgende Nächte hin fortzusetzen im Stande waren: Thatsachen, welche deutlich Zeugniss dafür abgeben, dass unser innerstes Wesen, der gemeinsame Untergrund von uns allen, mit tiefer Lust und freudiger Nothwendigkeit den Traum an sich erfährt.

Diese freudige Nothwendigkeit der Traumerfahrung ist gleichfalls von den Griechen in ihrem Apollo ausgedrückt worden: Apollo, als der Gott aller bildnerischen Kräfte, ist zugleich der wahrsagende Gott. Er, der seiner Wurzel nach der „Scheinende", die Lichtgottheit ist, beherrscht auch den schönen Schein der inneren Phantasie-Welt. Die höhere

Wahrheit, die Vollkommenheit dieser Zustände im Gegensatz zu der lückenhaft verständlichen Tageswirklichkeit, sodann das tiefe Bewusstsein von der in Schlaf und Traum heilenden und helfenden Natur ist zugleich das symbolische Analogon der wahrsagenden Fähigkeit und überhaupt der Künste, durch die das Leben möglich und lebenswerth gemacht wird. Aber auch jene zarte Linie, die das Traumbild nicht überschreiten darf, um nicht pathologisch zu wirken, widrigenfalls der Schein als plumpe Wirklichkeit uns betrügen würde — darf nicht im Bilde des Apollo fehlen: jene maassvolle Begrenzung, jene Freiheit von den wilderen Regungen, jene weisheitsvolle Ruhe des Bildnergottes. Sein Auge muss „sonnenhaft", gemäss seinem Ursprunge, sein; auch wenn es zürnt und unmuthig blickt, liegt die Weihe des schönen Scheines auf ihm. Und so möchte von Apollo in einem excentrischen Sinne das gelten, was Schopenhauer von dem im Schleier der Maja befangenen Menschen sagt. Welt als Wille und Vorstellung I, S. 416: „Wie auf dem tobenden Meere, das, nach allen Seiten unbegränzt, heulend Wasserberge erhebt und senkt, auf einem Kahn ein Schiffer sitzt, dem schwachen Fahrzeug vertrauend; so sitzt, mitten in einer Welt von Qualen, ruhig der einzelne Mensch, gestützt und vertrauend auf das principium individuationis." Ja es wäre von Apollo zu sagen, dass in ihm das unerschütterte Vertrauen auf jenes principium und das ruhige Dasitzen des in ihm Befangenen seinen erhabensten Ausdruck bekommen habe, und man möchte selbst Apollo als das herrliche Götterbild des principii individuationis bezeichnen, aus dessen Gebärden und Blicken die ganze Lust und Weisheit des „Scheines", sammt seiner Schönheit, zu uns spräche.

An derselben Stelle hat uns Schopenhauer das ungeheure *Grausen* geschildert, welches den Menschen ergreift, wenn

er plötzlich an den Erkenntnissformen der Erscheinung irre wird, indem der Satz vom Grunde, in irgend einer seiner Gestaltungen, eine Ausnahme zu erleiden scheint. Wenn wir zu diesem Grausen die wonnevolle Verzückung hinzunehmen, die bei demselben Zerbrechen des principii individuations aus dem innersten Grunde des Menschen, ja der Natur, emporsteigt, so thun wir einen Blick in das Wesen des *Dionysischen,* das uns am nächsten noch durch die Analogie des *Rausches* gebracht wird. Entweder durch den Einfluss des narkotischen Getränkes, von dem alle ursprünglichen Menschen und Völker in Hymnen sprechen, oder bei dem gewaltigen, die ganze Natur lustvoll durchdringenden Nahen des Frühlings erwachen jene dionysischen Regungen, in deren Steigerung das Subjektive zu völliger Selbstvergessenheit hinschwindet. Auch im deutschen Mittelalter wälzten sich unter der gleichen dionysischen Gewalt immer wachsende Schaaren, singend und tanzend, von Ort zu Ort: in diesen Sanct-Johann- und Sanct-Veittänzern erkennen wir die bacchischen Chöre der Griechen wieder, mit ihrer Vorgeschichte in Kleinasien, bis hin zu Babylon und den orgiastischen Sakäen. Es giebt Menschen, die, aus Mangel an Erfahrung oder aus Stumpfsinn, sich von solchen Erscheinungen wie von „Volkskrankheiten", spöttisch oder bedauernd im Gefühl der eigenen Gesundheit abwenden: die Armen ahnen freilich nicht, wie leichenfarbig und gespenstisch eben diese ihre „Gesundheit" sich ausnimmt, wenn an ihnen das glühende Leben dionysischer Schwärmer vorüberbraust.

Unter dem Zauber des Dionysischen schliesst sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen: auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen. Freiwillig beut die Erde ihre

Gaben, und friedfertig nahen die Raubthiere der Felsen und der Wüste. Mit Blumen und Kränzen ist der Wagen des Dionysus überschüttet: unter seinem Joche schreiten Panther und Tiger. Man verwandele das Beethoven'sche Jubellied der „Freude“ in ein Gemälde und bleibe mit seiner Einbildungskraft nicht zurück, wenn die Millionen schauervoll in den Staub sinken: so kann man sich dem Dionysischen nähern. Jetzt ist der Sklave freier Mann, jetzt zerbrechen alle die starren, feindseligen Abgrenzungen, die Noth, Willkür oder „freche Mode“ zwischen den Menschen festgesetzt haben. Jetzt, bei dem Evangelium der Weltenharmonie, fühlt sich Jeder mit seinem Nächsten nicht nur vereinigt, versöhnt, verschmolzen, sondern Eins, als ob der Schleier der Maja zerrissen wäre und nur noch in Fetzen vor dem geheimnissvollen Ur-Einen herumflattere. Singend und tanzend äussert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen. Aus seinen Gebärden spricht die Verzauberung. Wie jetzt die Thiere reden, und die Erde Milch und Honig giebt, so tönt auch aus ihm etwas Uebernatürliches: als Gott fühlt er sich, er selbst wandelt jetzt so verzückt und erhoben, wie er die Götter im Traume wandeln sah. Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden: die Kunstgewalt der ganzen Natur, zur höchsten Wonnebefriedigung des Ur-Einen, offenbart sich hier unter den Schauern des Rausches. Der edelste Thon, der kostbarste Marmor wird hier geknetet und behauen, der Mensch, und zu den Meisselschlägen des dionysischen Weltenkünstlers tönt der eleusinische Mysterienruf: „Ihr stürzt nieder, Millionen? Ahnest du den Schöpfer, Welt?“ —

2

Wir haben bis jetzt das Apollinische und seinen Gegensatz, das Dionysische, als künstlerische Mächte betrachtet, die aus der Natur selbst, *ohne Vermittelung des menschlichen Künstlers,* hervorbrechen, und in denen sich ihre Kunsttriebe zunächst und auf directem Wege befriedigen: einmal als die Bilderwelt des Traumes, deren Vollkommenheit ohne jeden Zusammenhang mit der intellectuellen Höhe oder künstlerischen Bildung des Einzelnen ist, andererseits als rauschvolle Wirklichkeit, die wiederum des Einzelnen nicht achtet, sondern sogar das Individuum zu vernichten und durch eine mystische Einheitsempfindung zu erlösen sucht. Diesen unmittelbaren Kunstzuständen der Natur gegenüber ist jeder Künstler „Nachahmer", und zwar entweder apollinischer Traumkünstler oder dionysischer Rauschkünstler oder endlich — wie beispielsweise in der griechischen Tragödie — zugleich Rausch- und Traumkünstler: als welchen wir uns etwa zu denken haben, wie er, in der dionysischen Trunkenheit und mystischen Selbstentäusserung, einsam und abseits von den schwärmenden Chören niedersinkt und wie sich ihm nun, durch apollinische Traumeinwirkung, sein eigener Zustand, d. h. seine Einheit mit dem innersten Grunde der Welt *in einem gleichnissartigen Traumbilde* offenbart.

Nach diesen allgemeinen Voraussetzungen und Gegenüberstellungen nahen wir uns jetzt den *Griechen,* um zu erkennen, in welchem Grade und bis zu welcher Höhe jene *Kunsttriebe der Natur* in ihnen entwickelt gewesen sind: wodurch wir in den Stand gesetzt werden, das Verhältniss des griechischen Künstlers zu seinen Urbildern, oder, nach dem aristotelischen Ausdrucke, „die Nachahmung der Natur" tiefer zu verstehen und zu würdigen. Von den *Träumen*

der Griechen ist trotz aller Traumlitteratur derselben und zahlreichen Traumanecdoten nur vermuthungsweise, aber doch mit ziemlicher Sicherheit zu sprechen: bei der unglaublich bestimmten und sicheren plastischen Befähigung ihres Auges, sammt ihrer hellen und aufrichtigen Farbenlust, wird man sich nicht entbrechen können, zur Beschämung aller Spätergeborenen, auch für ihre Träume eine logische Causalität der Linien und Umrisse, Farben und Gruppen, eine ihren besten Reliefs ähnelnde Folge der Scenen vorauszusetzen, deren Vollkommenheit uns, wenn eine Vergleichung möglich wäre, gewiss berechtigen würde, die träumenden Griechen als Homere und Homer als einen träumenden Griechen zu bezeichnen: in einem tieferen Sinne als wenn der moderne Mensch sich hinsichtlich seines Traumes mit Shakespeare zu vergleichen wagt.

Dagegen brauchen wir nicht nur vermuthungsweise zu sprechen, wenn die ungeheure Kluft aufgedeckt werden soll, welche die *dionysischen Griechen* von den dionysischen Barbaren trennt. Aus allen Enden der alten Welt — um die neuere hier bei Seite zu lassen — von Rom bis Babylon können wir die Existenz dionysischer Feste nachweisen, deren Typus sich, besten Falls, zu dem Typus der griechischen verhält, wie der bärtige Satyr, dem der Bock Namen und Attribute verlieh, zu Dionysus selbst. Fast überall lag das Centrum dieser Feste in einer überschwänglichen geschlechtlichen Zuchtlosigkeit, deren Wellen über jedes Familienthum und dessen ehrwürdige Satzungen hinweg flutheten; gerade die wildesten Bestien der Natur wurden hier entfesselt, bis zu jener abscheulichen Mischung von Wollust und Grausamkeit, die mir immer als der eigentliche „Hexentrank“ erschienen ist. Gegen die fieberhaften Regungen jener Feste, deren Kenntniss auf allen Land- und Seewegen zu den Griechen drang, waren sie, scheint es, eine Zeit

lang völlig gesichert und geschützt durch die hier in seinem ganzen Stolz sich aufrichtende Gestalt des Apollo, der das Medusenhaupt keiner gefährlicheren Macht entgegenhalten konnte als dieser fratzenhaft ungeschlachten dionysischen. Es ist die dorische Kunst, in der sich jene majestätisch-ablehnende Haltung des Apollo verewigt hat. Bedenklicher und sogar unmöglich wurde dieser Widerstand, als endlich aus der tiefsten Wurzel des Hellenischen heraus sich ähnliche Triebe Bahn brachen: jetzt beschränkte sich das Wirken des delphischen Gottes darauf, dem gewaltigen Gegner durch eine zur rechten Zeit abgeschlossene Versöhnung die vernichtenden Waffen aus der Hand zu nehmen. Diese Versöhnung ist der wichtigste Moment in der Geschichte des griechischen Cultus: wohin man blickt, sind die Umwälzungen dieses Ereignisses sichtbar. Es war die Versöhnung zweier Gegner, mit scharfer Bestimmung ihrer von jetzt ab einzuhaltenden Grenzlinien und mit periodischer Uebersendung von Ehrengeschenken; im Grunde war die Kluft nicht überbrückt. Sehen wir aber, wie sich unter dem Drucke jenes Friedensschlusses die dionysische Macht offenbarte, so erkennen wir jetzt, im Vergleiche mit jenen babylonischen Sakäen und ihrem Rückschritte des Menschen zum Tiger und Affen, in den dionysischen Orgien der Griechen die Bedeutung von Welterlösungsfesten und Verklärungstagen. Erst bei ihnen erreicht die Natur ihren künstlerischen Jubel, erst bei ihnen wird die Zerreissung des principii individuationis ein künstlerisches Phänomen. Jener scheussliche Hexentrank aus Wollust und Grausamkeit war hier ohne Kraft: nur die wundersame Mischung und Doppelheit in den Affecten der dionysischen Schwärmer erinnert an ihn — wie Heilmittel an tödtliche Gifte erinnern —, jene Erscheinung, dass Schmerzen Lust erwecken, dass der Jubel der Brust qualvolle Töne entreisst. Aus der höchsten Freude

tönt der Schrei des Entsetzens oder der sehnende Klagelaut über einen unersetzlichen Verlust. In jenen griechischen Festen bricht gleichsam ein sentimentalischer Zug der Natur hervor, als ob sie über ihre Zerstückelung in Individuen zu seufzen habe. Der Gesang und die Gebärdensprache solcher zwiefach gestimmter Schwärmer war für die homerisch-griechische Welt etwas Neues und Unerhörtes: und insbesondere erregte ihr die dionysische *Musik* Schrecken und Grausen. Wenn die Musik scheinbar bereits als eine apollinische Kunst bekannt war, so war sie dies doch nur, genau genommen, als Wellenschlag des Rhythmus, dessen bildnerische Kraft zur Darstellung apollinischer Zustände entwickelt wurde. Die Musik des Apollo war dorische Architektonik in Tönen, aber in nur angedeuteten Tönen, wie sie der Kithara zu eigen sind. Behutsam ist gerade *das* Element, als unapollinisch, ferngehalten, das den Charakter der dionysischen Musik und damit der Musik überhaupt ausmacht, die erschütternde Gewalt des Tones, der einheitliche Strom des Melos und die durchaus unvergleichliche Welt der Harmonie. Im dionysischen Dithyrambus wird der Mensch zur höchsten Steigerung aller seiner symbolischen Fähigkeiten gereizt; etwas Nieempfundenes drängt sich zur Aeusserung, die Vernichtung des Schleiers der Maja, das Einssein als Genius der Gattung, ja der Natur. Jetzt soll sich das Wesen der Natur symbolisch ausdrücken; eine neue Welt der Symbole ist nöthig, einmal die ganze leibliche Symbolik, nicht nur die Symbolik des Mundes, des Gesichts, des Wortes, sondern die volle, alle Glieder rhythmisch bewegende Tanzgebärde. Sodann wachsen die anderen symbolischen Kräfte, die der Musik, in Rhythmik, Dynamik und Harmonie, plötzlich ungestüm. Um diese Gesammtentfesselung aller symbolischen Kräfte zu fassen, muss der Mensch bereits auf jener Höhe der Selbstentäusserung an-

gelangt sein, die in jenen Kräften sich symbolisch aussprechen will: der dithyrambische Dionysusdiener wird somit nur von Seinesgleichen verstanden! Mit welchem Erstaunen musste der apollinische Grieche auf ihn blicken! Mit einem Erstaunen, das um so grösser war, als sich ihm das Grausen beimischte, dass ihm jenes Alles doch eigentlich so fremd nicht sei, ja dass sein apollinisches Bewusstsein nur wie ein Schleier diese dionysische Welt vor ihm verdecke.

3

Um dies zu begreifen, müssen wir jenes kunstvolle Gebäude der *apollinischen Cultur* gleichsam Stein um Stein abtragen, bis wir die Fundamente erblicken, auf die es begründet ist. Hier gewahren wir nun zuerst die herrlichen *olympischen* Göttergestalten, die auf den Giebeln dieses Gebäudes stehen, und deren Thaten in weithin leuchtenden Reliefs dargestellt seine Friese zieren. Wenn unter ihnen auch Apollo steht, als eine einzelne Gottheit neben anderen und ohne den Anspruch einer ersten Stellung, so dürfen wir uns dadurch nicht beirren lassen. Derselbe Trieb, der sich in Apollo versinnlichte, hat überhaupt jene ganze olympische Welt geboren, und in diesem Sinne darf uns Apollo als Vater derselben gelten. Welches war das ungeheure Bedürfniss, aus dem eine so leuchtende Gesellschaft olympischer Wesen entsprang?

Wer, mit einer anderen Religion im Herzen, an diese Olympier herantritt und nun nach sittlicher Höhe, ja Heiligkeit, nach unleiblicher Vergeistigung, nach erbarmungsvollen Liebesblicken bei ihnen sucht, der wird unmuthig und enttäuscht ihnen bald den Rücken kehren müssen. Hier erinnert nichts an Askese, Geistigkeit und Pflicht: hier redet nur ein üppiges, ja triumphirendes Dasein zu uns, in dem alles Vor-

handene vergöttlicht ist, gleichviel ob es gut oder böse ist. Und so mag der Beschauer recht betroffen vor diesem phantastischen Ueberschwang des Lebens stehn, um sich zu fragen, mit welchem Zaubertrank im Leibe diese übermüthigen Menschen das Leben genossen haben mögen, dass, wohin sie sehen, Helena, das „in süsser Sinnlichkeit schwebende" Idealbild ihrer eignen Existenz, ihnen entgegenlacht. Diesem bereits rückwärts gewandten Beschauer müssen wir aber zurufen: „Geh' nicht von dannen, sondern höre erst, was die griechische Volksweisheit von diesem selben Leben aussagt, das sich hier mit so unerklärlicher Heiterkeit vor dir ausbreitet. Es geht die alte Sage, dass König Midas lange Zeit nach dem weisen Silen, dem Begleiter des Dionysus, im Walde gejagt habe, ohne ihn zu fangen. Als er ihm endlich in die Hände gefallen ist, fragt der König, was für den Menschen das Allerbeste und Allervorzüglichste sei. Starr und unbeweglich schweigt der Dämon; bis er, durch den König gezwungen, endlich unter gellem Lachen in diese Worte ausbricht: „Elendes Eintagsgeschlecht, des Zufalls Kinder und der Mühsal, was zwingst du mich dir zu sagen, was nicht zu hören für dich das Erspriesslichste ist? Das Allerbeste ist für dich gänzlich unerreichbar: nicht geboren zu sein, nicht zu *sein, nichts* zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich — bald zu sterben".

Wie verhält sich zu dieser Volksweisheit die olympische Götterwelt? Wie die entzückungsreiche Vision des gefolterten Märtyrers zu seinen Peinigungen.

Jetzt öffnet sich uns gleichsam der olympische Zauberberg und zeigt uns seine Wurzeln. Der Grieche kannte und empfand die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins: um überhaupt leben zu können, musste er vor sie hin die glänzende Traumgeburt der Olympischen stellen. Jenes ungeheure Misstrauen gegen die titanischen Mächte der

Natur, jene über allen Erkenntnissen erbarmungslos thronende Moira, jener Geier des grossen Menschenfreundes Prometheus, jenes Schreckensloos des weisen Oedipus, jener Geschlechtsfluch der Atriden, der Orest zum Muttermorde zwingt, kurz jene ganze Philosophie des Waldgottes, sammt ihren mythischen Exempeln, an der die schwermüthigen Etrurier zu Grunde gegangen sind — wurde von den Griechen durch jene künstlerische *Mittelwelt* der Olympier fortwährend von Neuem überwunden, jedenfalls verhüllt und dem Anblick entzogen. Um leben zu können, mussten die Griechen diese Götter, aus tiefster Nöthigung, schaffen: welchen Hergang wir uns wohl so vorzustellen haben, dass aus der ursprünglichen titanischen Götterordnung des Schreckens durch jenen apollinischen Schönheitstrieb in langsamen Uebergängen die olympische Götterordnung der Freude entwickelt wurde: wie Rosen aus dornigem Gebüsch hervorbrechen. Wie anders hätte jenes so reizbar empfindende, so ungestüm begehrende, zum *Leiden* so einzig befähigte Volk das Dasein ertragen können, wenn ihm nicht dasselbe, von einer höheren Glorie umflossen, in seinen Göttern gezeigt worden wäre. Derselbe Trieb, der die Kunst in's Leben ruft, als die zum Weiterleben verführende Ergänzung und Vollendung des Daseins, liess auch die olympische Welt entstehen, in der sich der hellenische „Wille" einen verklärenden Spiegel vorhielt. So rechtfertigen die Götter das Menschenleben, indem sie es selbst leben — die allein genügende Theodicee! Das Dasein unter dem hellen Sonnenscheine solcher Götter wird als das an sich Erstrebenswerthe empfunden, und der eigentliche *Schmerz* der homerischen Menschen bezieht sich auf das Abscheiden aus ihm, vor allem auf das baldige Abscheiden: so dass man jetzt von ihnen, mit Umkehrung der silenischen Weisheit, sagen könnte, „das Allerschlimmste sei für sie, bald zu sterben,

das Zweitschlimmste, überhaupt einmal zu sterben". Wenn die Klage einmal ertönt, so klingt sie wieder vom kurzlebenden Achilles, von dem blättergleichen Wechsel und Wandel des Menschengeschlechts, von dem Untergang der Heroenzeit. Es ist des grössten Helden nicht unwürdig, sich nach dem Weiterleben zu sehnen, sei es selbst als Tagelöhner. So ungestüm verlangt, auf der apollinischen Stufe, der „Wille" nach diesem Dasein, so Eins fühlt sich der homerische Mensch mit ihm, dass selbst die Klage zu seinem Preisliede wird.

Hier muss nun ausgesprochen werden, dass diese von den neueren Menschen so sehnsüchtig angeschaute Harmonie, ja Einheit des Menschen mit der Natur, für die Schiller das Kunstwort „naiv" in Geltung gebracht hat, keinesfalls ein so einfacher, sich von selbst ergebender, gleichsam unvermeidlicher Zustand ist, dem wir an der Pforte jeder Cultur, als einem Paradies der Menschheit begegnen *müssten:* dies konnte nur eine Zeit glauben, die den Emil Rousseau's sich auch als Künstler zu denken suchte und in Homer einen solchen am Herzen der Natur erzogenen Künstler Emil gefunden zu haben wähnte. Wo uns das „Naive" in der Kunst begegnet, haben wir die höchste Wirkung der apollinischen Cultur zu erkennen: welche immer erst ein Titanenreich zu stürzen und Ungethüme zu tödten hat und durch kräftige Wahnvorspiegelungen und lustvolle Illusionen über eine schreckliche Tiefe der Weltbetrachtung und reizbarste Leidensfähigkeit Sieger geworden sein muss. Aber wie selten wird das Naive, jenes völlige Verschlungensein in der Schönheit des Scheines, erreicht! Wie unaussprechbar erhaben ist deshalb Homer, der sich, als Einzelner, zu jener apollinischen Volkscultur verhält, wie der einzelne Traumkünstler zur Traumbefähigung des Volks und der Natur überhaupt. Die homerische „Naivetät" ist nur als

der vollkommene Sieg der apollinischen Illusion zu begreifen: es ist dies eine solche Illusion, wie sie die Natur, zur Erreichung ihrer Absichten, so häufig verwendet. Das wahre Ziel wird durch ein Wahnbild verdeckt: nach diesem strecken wir die Hände aus, und jenes erreicht die Natur durch unsre Täuschung. In den Griechen wollte der „Wille" sich selbst, in der Verklärung des Genius und der Kunstwelt, anschauen; um sich zu verherrlichen, mussten seine Geschöpfe sich selbst als verherrlichenswerth empfinden, sie mussten sich in einer höheren Sphäre wiedersehn, ohne dass diese vollendete Welt der Anschauung als Imperativ oder als Vorwurf wirkte. Dies ist die Sphäre der Schönheit, in der sie ihre Spiegelbilder, die Olympischen, sahen. Mit dieser Schönheitsspiegelung kämpfte der hellenische „Wille" gegen das dem künstlerischen correlative Talent zum Leiden und zur Weisheit des Leidens: und als Denkmal seines Sieges steht Homer vor uns, der naive Künstler.

4

Ueber diesen naiven Künstler giebt uns die Traumanalogie einige Belehrung. Wenn wir uns den Träumenden vergegenwärtigen, wie er, mitten in der Illusion der Traumwelt und ohne sie zu stören, sich zuruft: „es ist ein Traum, ich will ihn weiter träumen", wenn wir hieraus auf eine tiefe innere Lust des Traumanschauens zu schliessen haben, wenn wir andererseits, um überhaupt mit dieser inneren Lust am Schauen träumen zu können, den Tag und seine schreckliche Zudringlichkeit völlig vergessen haben müssen: so dürfen wir uns alle diese Erscheinungen etwa in folgender Weise, unter der Leitung des traumdeutenden Apollo, interpretiren. So gewiss von den beiden Hälften des Lebens, der wachen und der träumenden Hälfte, uns die erstere als

die ungleich bevorzugtere, wichtigere, würdigere, lebenswerthere, ja allein gelebte dünkt: so möchte ich doch, bei allem Anscheine einer Paradoxie, für jenen geheimnissvollen Grund unseres Wesens, dessen Erscheinung wir sind, gerade die entgegengesetzte Werthschätzung des Traumes behaupten. Je mehr ich nämlich in der Natur jene allgewaltigen Kunsttriebe und in ihnen eine inbrünstige Sehnsucht zum Schein, zum Erlöstwerden durch den Schein gewahr werde, um so mehr fühle ich mich zu der metaphysischen Annahme gedrängt, dass das Wahrhaft-Seiende und Ur-Eine, als das ewig Leidende und Widerspruchsvolle, zugleich die entzückende Vision, den lustvollen Schein, zu seiner steten Erlösung braucht: welchen Schein wir, völlig in ihm befangen und aus ihm bestehend, als das Wahrhaft-Nichtseiende d. h. als ein fortwährendes Werden in Zeit, Raum und Causalität, mit anderen Worten, als empirische Realität zu empfinden genöthigt sind. Sehen wir also einmal von unsrer eignen „Realität" für einen Augenblick ab, fassen wir unser empirisches Dasein, wie das der Welt überhaupt, als eine in jedem Moment erzeugte Vorstellung des Ur-Einen, so muss uns jetzt der Traum als der *Schein des Scheins*, somit als eine noch höhere Befriedigung der Urbegierde nach dem Schein hin gelten. Aus diesem selben Grunde hat der innerste Kern der Natur jene unbeschreibliche Lust an dem naiven Künstler und dem naiven Kunstwerke, das gleichfalls nur „Schein des Scheins" ist. Rafael, selbst einer jener unsterblichen „Naiven", hat uns in einem gleichnissartigen Gemälde jenes Depotenziren des Scheins zum Schein, den Urprozess des naiven Künstlers und zugleich der apollinischen Cultur, dargestellt. In seiner *Transfiguration* zeigt uns die untere Hälfte, mit dem besessenen Knaben, den verzweifelnden Trägern, den rathlos geängstigten Jüngern, die Wiederspiegelung des ewigen Urschmerzes, des einzigen

Grundes der Welt: der „Schein“ ist hier Wiederschein des ewigen Widerspruchs, des Vaters der Dinge. Aus diesem Schein steigt nun, wie ein ambrosischer Duft, eine visionsgleiche neue Scheinwelt empor, von der jene im ersten Schein Befangenen nichts sehen — ein leuchtendes Schweben in reinster Wonne und schmerzlosem, aus weiten Augen strahlenden Anschauen. Hier haben wir, in höchster Kunstsymbolik, jene apollinische Schönheitswelt und ihren Untergrund, die schreckliche Weisheit des Silen, vor unseren Blicken und begreifen, durch Intuition, ihre gegenseitige Nothwendigkeit. Apollo aber tritt uns wiederum als die Vergöttlichung des principii individuationis entgegen, in dem allein das ewig erreichte Ziel des Ur-Einen, seine Erlösung durch den Schein, sich vollzieht: er zeigt uns, mit erhabenen Gebärden, wie die ganze Welt der Qual nöthig ist, damit durch sie der Einzelne zur Erzeugung der erlösenden Vision gedrängt werde und dann, in's Anschauen derselben versunken, ruhig auf seinem schwankenden Kahne, inmitten des Meeres, sitze.

Diese Vergöttlichung der Individuation kennt, wenn sie überhaupt imperativisch und Vorschriften gebend gedacht wird, nur Ein Gesetz, das Individuum, d. h. die Einhaltung der Grenzen des Individuums, das *Maass* im hellenischen Sinne. Apollo, als ethische Gottheit, fordert von den Seinigen das Maass und, um es einhalten zu können, Selbsterkenntniss. Und so läuft neben der ästhetischen Nothwendigkeit der Schönheit die Forderung des „Erkenne dich selbst“ und des „Nicht zu viel!“ her, während Selbstüberhebung und Uebermaass als die eigentlich feindseligen Dämonen der nicht-apollinischen Sphäre, daher als Eigenschaften der vor-apollinischen Zeit, des Titanenzeitalters, und der ausser-apollinischen Welt d. h. der Barbarenwelt, erachtet wurden. Wegen seiner titanenhaften Liebe zu den Men-

schen musste Prometheus von den Geiern zerrissen werden, seiner übermässigen Weisheit halber, die das Räthsel der Sphinx löste, musste Oedipus in einen verwirrenden Strudel von Unthaten stürzen: so interpretirte der delphische Gott die griechische Vergangenheit.

„Titanenhaft" und „barbarisch" dünkte dem apollinischen Griechen auch die Wirkung, die das *Dionysische* erregte: ohne dabei sich verhehlen zu können, dass er selbst doch zugleich auch innerlich mit jenen gestürzten Titanen und Heroen verwandt sei. Ja er musste noch mehr empfinden: sein ganzes Dasein mit aller Schönheit und Mässigung ruhte auf einem verhüllten Untergrunde des Leidens und der Erkenntniss, der ihm wieder durch jenes Dionysische aufgedeckt wurde. Und siehe! Apollo konnte nicht ohne Dionysus leben! Das „Titanische" und das „Barbarische" war zuletzt eine eben solche Nothwendigkeit wie das Apollinische! Und nun denken wir uns, wie in diese auf den Schein und die Mässigung gebaute und künstlich gedämmte Welt der ekstatische Ton der Dionysusfeier in immer lockenderen Zauberweisen hineinklang, wie in diesen das ganze *Uebermaass* der Natur in Lust, Leid und Erkenntniss, bis zum durchdringenden Schrei, laut wurde: denken wir uns, was diesem dämonischen Volksgesange gegenüber der psalmodirende Künstler des Apollo, mit dem gespensterhaften Harfenklange, bedeuten konnte! Die Musen der Künste des „Scheins" verblassten vor einer Kunst, die in ihrem Rausche die Wahrheit sprach, die Weisheit des Silen rief Wehe! Wehe! aus gegen die heiteren Olympier. Das Individuum, mit allen seinen Grenzen und Maassen, ging hier in der Selbstvergessenheit der dionysischen Zustände unter und vergass die apollinischen Satzungen. Das *Uebermaass* enthüllte sich als Wahrheit, der Widerspruch, die aus Schmerzen geborene Wonne sprach von sich aus dem Herzen

der Natur heraus. Und so war, überall dort, wo das Dionysische durchdrang, das Apollinische aufgehoben und vernichtet. Aber eben so gewiss ist, dass dort, wo der erste Ansturm ausgehalten wurde, das Ansehen und die Majestät des delphischen Gottes starrer und drohender als je sich äusserte. Ich vermag nämlich den *dorischen* Staat und die dorische Kunst mir nur als ein fortgesetztes Kriegslager des Apollinischen zu erklären: nur in einem unausgesetzten Widerstreben gegen das titanisch-barbarische Wesen des Dionysischen konnte eine so trotzig-spröde, mit Bollwerken umschlossene Kunst, eine so kriegsgemässe und herbe Erziehung, ein so grausames und rücksichtsloses Staatswesen von längerer Dauer sein.

Bis zu diesem Punkte ist des Weiteren ausgeführt worden, was ich am Eingange dieser Abhandlung bemerkte: wie das Dionysische und das Apollinische in immer neuen auf einander folgenden Geburten, und sich gegenseitig steigernd, das hellenische Wesen beherrscht haben: wie aus dem „erzenen" Zeitalter, mit seinen Titanenkämpfen und seiner herben Volksphilosophie, sich unter dem Walten des apollinischen Schönheitstriebes die homerische Welt entwickelt, wie diese „naive" Herrlichkeit wieder von dem einbrechenden Strome des Dionysischen verschlungen wird, und wie dieser neuen Macht gegenüber sich das Apollinische zur starren Majestät der dorischen Kunst und Weltbetrachtung erhebt. Wenn auf diese Weise die ältere hellenische Geschichte, im Kampf jener zwei feindseligen Principien, in vier grosse Kunststufen zerfällt: so sind wir jetzt gedrängt, weiter nach dem letzten Plane dieses Werdens und Treibens zu fragen, falls uns nicht etwa die letzterreichte Periode, die der dorischen Kunst, als die Spitze und Absicht jener Kunsttriebe gelten sollte: und hier bietet sich unseren Blicken das erhabene und hochgepriesene Kunst-

werk der *attischen Tragödie* und des dramatischen Dithyrambus, als das gemeinsame Ziel beider Triebe, deren geheimnissvolles Ehebündniss, nach langem vorhergehenden Kampfe, sich in einem solchen Kinde — das zugleich Antigone und Kassandra ist — verherrlicht hat.

5

Wir nahen uns jetzt dem eigentlichen Ziele unsrer Untersuchung, die auf die Erkenntniss des dionysisch-apollinischen Genius und seines Kunstwerkes, wenigstens auf das ahnungsvolle Verständnis jenes Einheitsmysteriums gerichtet ist. Hier fragen wir nun zunächst, wo jener neue Keim sich zuerst in der hellenischen Welt bemerkbar macht, der sich nachher bis zur Tragödie und zum dramatischen Dithyrambus entwickelt. Hierüber giebt uns das Alterthum selbst bildlich Aufschluss, wenn es als die Urväter und Fackelträger der griechischen Dichtung Homer und Archilochus auf Bildwerken, Gemmen u. s. w. neben einander stellt, in der sicheren Empfindung, dass nur diese Beiden gleich völlig originalen Naturen, von denen aus ein Feuerstrom auf die gesammte griechische Nachwelt fortfliesse, zu erachten seien. Homer, der in sich versunkene greise Träumer, der Typus des apollinischen, naiven Künstlers, sieht nun staunend den leidenschaftlichen Kopf des wild durch's Dasein getriebenen kriegerischen Musendieners Archilochus: und die neuere Aesthetik wusste nur deutend hinzuzufügen, dass hier dem „objektiven" Künstler der erste „subjective" entgegen gestellt sei. Uns ist mit dieser Deutung wenig gedient, weil wir den subjectiven Künstler nur als schlechten Künstler kennen und in jeder Art und Höhe der Kunst vor allem und zuerst Besiegung des Subjectiven, Erlösung vom „Ich" und Stillschweigen jedes individuellen Willens und Gelüstens fordern,

ja ohne Objectivität, ohne reines interesseloses Anschauen nie an die geringste wahrhaft künstlerische Erzeugung glauben können. Darum muss unsre Aesthetik erst jenes Problem lösen, wie der „Lyriker“ als Künstler möglich ist: er, der, nach der Erfahrung aller Zeiten, immer „ich“ sagt und die ganze chromatische Tonleiter seiner Leidenschaften und Begehrungen vor uns absingt. Gerade dieser Archilochus erschreckt uns, neben Homer, durch den Schrei seines Hasses und Hohnes, durch die trunknen Ausbrüche seiner Begierde; ist er, der erste subjectiv genannte Künstler, nicht damit der eigentliche Nichtkünstler? Woher aber dann die Verehrung, die ihm, dem Dichter, gerade auch das delphische Orakel, der Herd der „objectiven“ Kunst, in sehr merkwürdigen Aussprüchen erwiesen hat?

Ueber den Prozess seines Dichtens hat uns Schiller durch eine ihm selbst unerklärliche, doch nicht bedenklich scheinende psychologische Beobachtung Licht gebracht; er gesteht nämlich als den vorbereitenden Zustand vor dem Actus des Dichtens nicht etwa eine Reihe von Bildern, mit geordneter Causalität der Gedanken, vor sich und in sich gehabt zu haben, sondern vielmehr eine *musikalische Stimmung* („Die Empfindung ist bei mir anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemüthsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee“). Nehmen wir jetzt das wichtigste Phänomen der ganzen antiken Lyrik hinzu, die überall als natürlich geltende Vereinigung, ja Identität *des Lyrikers mit dem Musiker* — der gegenüber unsre neuere Lyrik wie ein Götterbild ohne Kopf erscheint — so können wir jetzt, auf Grund unsrer früher dargestellten ästhetischen Metaphysik, uns in folgender Weise den Lyriker erklären. Er ist zuerst, als dionysischer Künstler, gänzlich mit dem Ur-Einen, seinem Schmerz

und Widerspruch, Eins geworden und producirt das Abbild dieses Ur-Einen als Musik, wenn anders diese mit Recht eine Wiederholung der Welt und ein zweiter Abguss derselben genannt worden ist; jetzt aber wird diese Musik ihm wieder, wie in einem *gleichnissartigen Traumbilde,* unter der apollinischen Traumeinwirkung sichtbar. Jener bild- und begrifflose Wiederschein des Urschmerzes in der Musik, mit seiner Erlösung im Scheine, erzeugt jetzt eine zweite Spiegelung, als einzelnes Gleichniss oder Exempel. Seine Subjectivität hat der Künstler bereits in dem dionysischen Prozess aufgegeben: das Bild, das ihm jetzt seine Einheit mit dem Herzen der Welt zeigt, ist eine Traumscene, die jenen Urwiderspruch und Urschmerz, sammt der Urlust des Scheines, versinnlicht. Das „Ich" des Lyrikers tönt also aus dem Abgrunde des Seins: seine „Subjectivität" im Sinne der neueren Aesthetiker ist eine Einbildung. Wenn Archilochus, der erste Lyriker der Griechen, seine rasende Liebe und zugleich seine Verachtung den Töchtern des Lykambes kundgiebt, so ist es nicht seine Leidenschaft, die vor uns in orgiastischem Taumel tanzt: wir sehen Dionysus und die Mänaden, wir sehen den berauschten Schwärmer Archilochus zum Schlafe niedergesunken — wie ihn uns Euripides in den Bacchen beschreibt, den Schlaf auf hoher Alpentrift, in der Mittagssonne —: und jetzt tritt Apollo an ihn heran und berührt ihn mit dem Lorbeer. Die dionysisch-musikalische Verzauberung des Schläfers sprüht jetzt gleichsam Bilderfunken um sich, lyrische Gedichte, die in ihrer höchsten Entfaltung Tragödien und dramatische Dithyramben heissen.

Der Plastiker und zugleich der ihm verwandte Epiker ist in das reine Anschauen der Bilder versunken. Der dionysische Musiker ist ohne jedes Bild völlig nur selbst Urschmerz und Urwiederklang desselben. Der lyrische Genius fühlt aus dem mystischen Selbstentäusserungs- uud Einheitszustande

eine Bilder- und Gleichnisswelt hervorwachsen, die eine ganz andere Färbung, Causalität und Schnelligkeit hat als jene Welt des Plastikers und Epikers. Während der Letztgenannte in diesen Bildern und nur in ihnen mit freudigem Behagen lebt und nicht müde wird, sie bis auf die kleinsten Züge hin liebevoll anzuschauen, während selbst das Bild des zürnenden Achilles für ihn nur ein Bild ist, dessen zürnenden Ausdruck er mit jener Traumlust am Scheine geniesst — so dass er, durch diesen Spiegel des Scheines, gegen das Einswerden und Zusammenschmelzen mit seinen Gestalten geschützt ist —, so sind dagegen die Bilder des Lyrikers nichts als *er* selbst und gleichsam nur verschiedene Objectivationen von ihm, weshalb er als bewegender Mittelpunkt jener Welt „ich" sagen darf: nur ist diese Ichheit nicht dieselbe, wie die des wachen, empirisch-realen Menschen, sondern die einzige überhaupt wahrhaft seiende und ewige, im Grunde der Dinge ruhende Ichheit, durch deren Abbilder der lyrische Genius bis auf jenen Grund der Dinge hindurchsieht. Nun denken wir uns einmal, wie er unter diesen Abbildern auch *sich selbst* als Nichtgenius erblickt, d. h. sein „Subject", das ganze Gewühl subjectiver, auf ein bestimmtes, ihm real dünkendes Ding gerichteter Leidenschaften und Willensregungen; wenn es jetzt scheint, als ob der lyrische Genius und der mit ihm verbundene Nichtgenius Eins wäre und als ob der Erstere von sich selbst jenes Wörtchen „ich" spräche, so wird uns jetzt dieser Schein nicht mehr verführen können, wie er allerdings diejenigen verführt hat, die den Lyriker als den subjectiven Dichter bezeichnet haben. In Wahrheit ist Archilochus, der leidenschaftlich entbrannte, liebende und hassende Mensch, nur eine Vision des Genius, der bereits nicht mehr Archilochus, sondern Weltgenius ist und der seinen Urschmerz in jenem Gleichnisse vom Menschen Archilochus symbolisch ausspricht: während jener sub-

jectiv wollende und begehrende Mensch Archilochus überhaupt nie und nimmer Dichter sein kann. Es ist aber gar nicht nöthig, dass der Lyriker gerade nur das Phänomen des Menschen Archilochus vor sich sieht als Wiederschein des ewigen Seins; und die Tragödie beweist, wie weit sich die Visionswelt des Lyrikers von jenem allerdings zunächst stehenden Phänomen entfernen kann.

Schopenhauer, der sich die Schwierigkeit, die der Lyriker für die philosophische Kunstbetrachtung macht, nicht verhehlt hat, glaubt einen Ausweg gefunden zu haben, den ich nicht mit ihm gehen kann, während ihm allein, in seiner tiefsinnigen Metaphysik der Musik, das Mittel in die Hand gegeben war, mit dem jene Schwierigkeit entscheidend beseitigt werden konnte: wie ich dies, in seinem Geiste und zu seiner Ehre, hier gethan zu haben glaube. Dagegen bezeichnet er als das eigenthümliche Wesen des Liedes Folgendes (Welt als Wille und Vorstellung I, S. 295): „Es ist das Subject des Willens, d. h. das eigene Wollen, was das Bewusstsein des Singenden füllt, oft als ein entbundenes, befriedigtes Wollen (Freude), wohl noch öfter aber als ein gehemmtes (Trauer), immer als Affect, Leidenschaft, bewegter Gemüthszustand. Neben diesem jedoch und zugleich damit wird durch den Anblick der umgebenden Natur der Singende sich seiner bewusst als Subjects des reinen, willenlosen Erkennens, dessen unerschütterliche, selige Ruhe nunmehr in Contrast tritt mit dem Drange des immer beschränkten, immer noch dürftigen Wollens: die Empfindung dieses Contrastes, dieses Wechselspieles ist eigentlich, was sich im Ganzen des Liedes ausspricht und was überhaupt den lyrischen Zustand ausmacht. In diesem tritt gleichsam das reine Erkennen zu uns heran, um uns vom Wollen und seinem Drange zu erlösen: wir folgen; doch nur auf Augenblicke: immer von Neuem entreisst das Wollen, die Erinnerung an

unsere persönlichen Zwecke, uns der ruhigen Beschauung; aber auch immer wieder entlockt uns dem Wollen die nächste schöne Umgebung, in welcher sich die reine willenlose Erkenntniss uns darbietet. Darum geht im Liede und der lyrischen Stimmung das Wollen (das persönliche Interesse der Zwecke) und das reine Anschauen der sich darbietenden Umgebung wundersam gemischt durch einander: es werden Beziehungen zwischen beiden gesucht und imaginirt; die subjective Stimmung, die Affection des Willens, theilt der angeschauten Umgebung und diese wiederum jener ihre Farbe im Reflex mit: von diesem ganzen so gemischten und getheilten Gemüthszustande ist das ächte Lied der Abdruck".

Wer vermöchte in dieser Schilderung zu verkennen, dass hier die Lyrik als eine unvollkommen erreichte, gleichsam im Sprunge und selten zum Ziele kommende Kunst charakterisirt wird, ja als eine Halbkunst, deren *Wesen* darin bestehen solle, dass das Wollen und das reine Anschauen, d. h. der unästhetische und der ästhetische Zustand wundersam durcheinander gemischt seien? Wir behaupten vielmehr, dass der ganze Gegensatz, nach dem wie nach einem Werthmesser auch noch Schopenhauer die Künste eintheilt, der des Subjectiven und des Objectiven, überhaupt in der Aesthetik ungehörig ist, da das Subject, das wollende und seine egoistischen Zwecke fördernde Individuum nur als Gegner, nicht als Ursprung der Kunst gedacht werden kann. Insofern aber das Subject Künstler ist, ist es bereits von seinem individuellen Willen erlöst und gleichsam Medium geworden, durch das hindurch das eine wahrhaft seiende Subject seine Erlösung im Scheine feiert. Denn dies muss uns vor allem, zu unserer Erniedrigung *und* Erhöhung, deutlich sein, dass die ganze Kunstkomödie durchaus nicht für uns, etwa unsrer Besserung und Bildung wegen, aufge-

führt wird, ja dass wir ebensowenig die eigentlichen Schöpfer jener Kunstwelt sind: wohl aber dürfen wir von uns selbst annehmen, dass wir für den wahren Schöpfer derselben schon Bilder und künstlerische Projectionen sind und in der Bedeutung von Kunstwerken unsre höchste Würde haben — denn nur als *ästhetisches Phänomen* ist das Dasein und die Welt ewig *gerechtfertigt:* — während freilich unser Bewusstsein über diese unsre Bedeutung kaum ein andres ist, als es die auf Leinwand gemalten Krieger von der auf ihr dargestellten Schlacht haben. Somit ist unser ganzes Kunstwissen im Grunde ein völlig illusorisches, weil wir als Wissende mit jenem Wesen nicht Eins und identisch sind, das sich, als einziger Schöpfer und Zuschauer jener Kunstkomödie, einen ewigen Genuss bereitet. Nur soweit der Genius im Actus der künstlerischen Zeugung mit jenem Urkünstler der Welt verschmilzt, weiss er etwas über das ewige Wesen der Kunst; denn in jenem Zustande ist er, wunderbarer Weise, dem unheimlichen Bild des Mährchens gleich, das die Augen drehn und sich selber anschaun kann; jetzt ist er zugleich Subject und Object, zugleich Dichter, Schauspieler und Zuschauer.

6

In Betreff des Archilochus hat die gelehrte Forschung entdeckt, dass er das *Volkslied* in die Litteratur eingeführt habe, und dass ihm, dieser That halber, jene einzige Stellung neben Homer, in der allgemeinen Schätzung der Griechen, zukomme. Was aber ist das Volkslied im Gegensatz zu dem völlig apollinischen Epos? Was anders als das perpetuum vestigium einer Vereinigung des Apollinischen und des Dionysischen; seine ungeheure, über alle Völker sich erstreckende und in immer neuen Geburten sich steigernde Ver-

breitung ist uns ein Zeugniss dafür, wie stark jener künstlerische Doppeltrieb der Natur ist: der in analoger Weise seine Spuren im Volkslied hinterlässt, wie die orgiastischen Bewegungen eines Volkes sich in seiner Musik verewigen. Ja es müsste auch historisch nachweisbar sein, wie jede an Volksliedern reich productive Periode zugleich auf das Stärkste durch dionysische Strömungen erregt worden ist, welche wir immer als Untergrund und Voraussetzung des Volksliedes zu betrachten haben.

Das Volkslied aber gilt uns zu allernächst als musikalischer Weltspiegel, als ursprüngliche Melodie, die sich jetzt eine parallele Traumerscheinung sucht und diese in der Dichtung ausspricht. *Die Melodie ist also das Erste und Allgemeine,* das deshalb auch mehrere Objectivationen, in mehreren Texten, an sich erleiden kann. Sie ist auch das bei weitem wichtigere und nothwendigere in der naiven Schätzung des Volkes. Die Melodie gebiert die Dichtung aus sich und zwar immer wieder von Neuem; nichts Anderes will uns *die Strophenform des Volksliedes* sagen: welches Phänomen ich immer mit Erstaunen betrachtet habe, bis ich endlich diese Erklärung fand. Wer eine Sammlung von Volksliedern z. B. des Knaben Wunderhorn auf diese Theorie hin ansieht, der wird unzählige Beispiele finden, wie die fortwährend gebärende Melodie Bilderfunken um sich aussprüht: die in ihrer Buntheit, ihrem jähen Wechsel, ja ihrem tollen Sichüberstürzen eine dem epischen Scheine und seinem ruhigen Fortströmen wildfremde Kraft offenbaren. Vom Standpunkte des Epos ist diese ungleiche und unregelmässige Bilderwelt der Lyrik einfach zu verurtheilen: und dies haben gewiss die feierlichen epischen Rhapsoden der apollinischen Feste im Zeitalter des Terpander gethan.

In der Dichtung des Volksliedes sehen wir also die Sprache auf das Stärkste angespannt, *die Musik nachzuahmen:* des-

halb beginnt mit Archilochus eine neue Welt der Poesie, die der homerischen in ihrem tiefsten Grunde widerspricht. Hiermit haben wir das einzig mögliche Verhältniss zwischen Poesie und Musik, Wort und Ton bezeichnet: das Wort, das Bild, der Begriff sucht einen der Musik analogen Ausdruck und erleidet jetzt die Gewalt der Musik an sich. In diesem Sinne dürfen wir in der Sprachgeschichte des griechischen Volkes zwei Hauptströmungen unterscheiden, jenachdem die Sprache die Erscheinungs- und Bilderwelt oder die Musikwelt nachahmte. Man denke nur einmal tiefer über die sprachliche Differenz der Farbe, des syntaktischen Bau's, des Wortmaterial's bei Homer und Pindar nach, um die Bedeutung dieses Gegensatzes zu begreifen; ja es wird Einem dabei handgreiflich deutlich, dass zwischen Homer und Pindar die *orgiastischen Flötenweisen des Olympus* erklungen sein müssen, die noch im Zeitalter des Aristoteles, inmitten einer unendlich entwickelteren Musik, zu trunkner Begeisterung hinrissen und gewiss in ihrer ursprünglichen Wirkung alle dichterischen Ausdrucksmittel der gleichzeitigen Menschen zur Nachahmung aufgereizt haben. Ich erinnere hier an ein bekanntes, unserer Aesthetik nur anstössig dünkendes Phänomen unserer Tage. Wir erleben es immer wieder, wie eine Beethoven'sche Symphonie die einzelnen Zuhörer zu einer Bilderrede nöthigt, sei es auch, dass eine Zusammenstellung der verschiedenen, durch ein Tonstück erzeugten Bilderwelten sich recht phantastisch bunt, ja widersprechend ausnimmt: an solchen Zusammenstellungen ihren armen Witz zu üben und das doch wahrlich erklärenswerthe Phänomen zu übersehen, ist recht in der Art jener Aesthetik. Ja selbst wenn der Tondichter in Bildern über eine Composition geredet hat, etwa wenn er eine Symphonie als pastorale und einen Satz als „Scene am Bach", einen anderen als „lustiges Zusammensein der Landleute" bezeichnet, so sind das eben-

falls nur gleichnissartige, aus der Musik geborne Vorstellungen — und nicht etwa die nachgeahmten Gegenstände der Musik — Vorstellungen, die über den *dionysischen* Inhalt der Musik uns nach keiner Seite hin belehren können, ja die keinen ausschliesslichen Werth neben anderen Bildern haben. Diesen Prozess einer Entladung der Musik in Bildern haben wir uns nun auf eine jugendfrische, sprachlich schöpferische Volksmenge zu übertragen, um zur Ahnung zu kommen, wie das strophische Volkslied entsteht, und wie das ganze Sprachvermögen durch das neue Princip der Nachahmung der Musik aufgeregt wird.

Dürfen wir also die lyrische Dichtung als die nachahmende Effulguration der Musik in Bildern und Begriffen betrachten, so können wir jetzt fragen: „als was *erscheint* die Musik im Spiegel der Bildlichkeit und der Begriffe?“ *Sie erscheint als Wille,* das Wort im Schopenhauerischen Sinne genommen, d. h. als Gegensatz der ästhetischen, rein beschaulichen willenlosen Stimmung. Hier unterscheide man nun so scharf als möglich den Begriff des Wesens von dem der Erscheinung: denn die Musik kann, ihrem Wesen nach, unmöglich Wille sein, weil sie als solcher gänzlich aus dem Bereich der Kunst zu bannen wäre — denn der Wille ist das an sich Unästhetische —; aber sie erscheint als Wille. Denn um ihre Erscheinung in Bildern auszudrücken, braucht der Lyriker alle Regungen der Leidenschaft, vom Flüstern der Neigung bis zum Grollen des Wahnsinns; unter dem Triebe, in apollinischen Gleichnissen von der Musik zu reden, versteht er die ganze Natur und sich in ihr als das ewig Wollende, Begehrende, Sehnende. Insofern er aber die Musik in Bildern deutet, ruht er selbst in der stillen Meeresruhe der apollinischen Betrachtung, so sehr auch alles, was er durch das Medium der Musik anschaut, um ihn herum in drängender und treibender Bewegung ist. Ja wenn er

sich selbst durch dasselbe Medium erblickt, so zeigt sich ihm sein eignes Bild im Zustande des unbefriedigten Gefühls: sein eignes Wollen, Sehnen, Stöhnen, Jauchzen ist ihm ein Gleichniss, mit dem er die Musik sich deutet. Dies ist das Phänomen des Lyrikers: als apollinischer Genius interpretirt er die Musik durch das Bild des Willens, während er selbst, völlig losgelöst von der Gier des Willens, reines ungetrübtes Sonnenauge ist.

Diese ganze Erörterung hält daran fest, dass die Lyrik eben so abhängig ist vom Geiste der Musik, als die Musik selbst, in ihrer völligen Unumschränktheit, das Bild und den Begriff nicht *braucht,* sondern ihn nur neben sich *erträgt.* Die Dichtung des Lyrikers kann nichts aussagen, was nicht in der ungeheuersten Allgemeinheit und Allgültigkeit bereits in der Musik lag, die ihn zur Bilderrede nöthigte. Der Weltsymbolik der Musik ist eben deshalb mit der Sprache auf keine Weise erschöpfend beizukommen, weil sie sich auf den Urwiderspruch und Urschmerz im Herzen des Ur-Einen symbolisch bezieht, somit eine Sphäre symbolisirt, die über alle Erscheinung und vor aller Erscheinung ist. Ihr gegenüber ist vielmehr jede Erscheinung nur Gleichniss: daher kann die *Sprache,* als Organ und Symbol der Erscheinungen, nie und nirgends das tiefste Innere der Musik nach Aussen kehren, sondern bleibt immer, sobald sie sich auf Nachahmung der Musik einlässt, nur in einer äusserlichen Berührung mit der Musik, während deren tiefster Sinn, durch alle lyrische Beredsamkeit, uns auch keinen Schritt näher gebracht werden kann.

7

Alle die bisher erörterten Kunstprincipien müssen wir jetzt zu Hülfe nehmen, um uns in dem Labyrinth zurecht zu

finden, als welches wir *den Ursprung der griechischen Tragödie* bezeichnen müssen. Ich denke nichts Ungereimtes zu behaupten, wenn ich sage, dass das Problem dieses Ursprungs bis jetzt noch nicht einmal ernsthaft aufgestellt, geschweige denn gelöst ist, so oft auch die zerflatternden Fetzen der antiken Ueberlieferung schon combinatorisch an einander genäht und wieder aus einander gerissen sind. Diese Ueberlieferung sagt uns mit voller Entschiedenheit, *dass die Tragödie aus dem tragischen Chore entstanden ist* und ursprünglich nur Chor und nichts als Chor war: woher wir die Verpflichtung nehmen, diesem tragischen Chore als dem eigentlichen Urdrama in's Herz zu sehen, ohne uns an den geläufigen Kunstredensarten — dass er der idealische Zuschauer sei oder das Volk gegenüber der fürstlichen Region der Scene zu vertreten habe — irgendwie genügen zu lassen. Jener zuletzt erwähnte, für manchen Politiker erhaben klingende Erläuterungsgedanke — als ob das unwandelbare Sittengesetz von den demokratischen Athenern in dem Volkschore dargestellt sei, der über die leidenschaftlichen Ausschreitungen und Ausschweifungen der Könige hinaus immer Recht behalte — mag noch so sehr durch ein Wort des Aristoteles nahegelegt sein: auf die ursprüngliche Formation der Tragödie ist er ohne Einfluss, da von jenen rein religiösen Ursprüngen der ganze Gegensatz von Volk und Fürst, überhaupt jegliche politisch-sociale Sphäre ausgeschlossen ist; aber wir möchten es auch in Hinsicht auf die uns bekannte classische Form des Chors bei Aeschylus und Sophokles für Blasphemie erachten, hier von der Ahnung einer „constitutionellen Volksvertretung" zu reden, vor welcher Blasphemie Andere nicht zurückgeschrocken sind. Eine constitutionelle Volksvertretung kennen die antiken Staatsverfassungen in praxi nicht und haben sie hoffentlich auch in ihrer Tragödie nicht einmal „geahnt".

Viel berühmter als diese politische Erklärung des Chors ist der Gedanke A. W. Schlegel's, der uns den Chor gewissermaassen als den Inbegriff und Extract der Zuschauermenge, als den „idealischen Zuschauer" zu betrachten anempfiehlt. Diese Ansicht, zusammengehalten mit jener historischen Ueberlieferung, dass ursprünglich die Tragödie nur Chor war, erweist sich als das, was sie ist, als eine rohe, unwissenschaftliche, doch glänzende Behauptung, die ihren Glanz aber nur durch ihre concentrirte Form des Ausdrucks, durch die echt germanische Voreingenommenheit für Alles, was „idealisch" genannt wird und durch unser momentanes Erstauntsein erhalten hat. Wir sind nämlich erstaunt, sobald wir das uns gut bekannte Theaterpublicum mit jenem Chore vergleichen und uns fragen, ob es wohl möglich sei, aus diesem Publicum je etwas dem tragischen Chore Analoges herauszuidealisiren. Wir leugnen dies im Stillen und wundern uns jetzt eben so über die Kühnheit der Schlegel'schen Behauptung wie über die total verschiedene Natur des griechischen Publicums. Wir hatten nämlich doch immer gemeint, dass der rechte Zuschauer, er sei wer er wolle, sich immer bewusst bleiben müsse, ein Kunstwerk vor sich zu haben, nicht eine empirische Realität: während der tragische Chor der Griechen in den Gestalten der Bühne leibhafte Existenzen zu erkennen genöthigt ist. Der Okeanidenchor glaubt wirklich den Titan Prometheus vor sich zu sehen und hält sich selbst für eben so real wie den Gott der Scene. Und das sollte die höchste und reinste Art des Zuschauers sein, gleich den Okeaniden den Prometheus für leiblich vorhanden und real zu halten? Und es wäre das Zeichen des idealischen Zuschauers, auf die Bühne zu laufen und den Gott von seinen Martern zu befreien? Wir hatten an ein ästhetisches Publicum geglaubt und den einzelnen Zuschauer für um so befähigter gehalten, je mehr er im Stande war, das Kunstwerk

als Kunst d. h. ästhetisch zu nehmen; und jetzt deutete uns der Schlegel'sche Ausdruck an, dass der vollkommene idealische Zuschauer die Welt der Scene gar nicht ästhetisch, sondern leibhaft empirisch auf sich wirken lasse. O über diese Griechen! seufzten wir; sie werfen uns unsere Aesthetik um! Daran aber gewöhnt, wiederholten wir den Schlegelschen Spruch, so oft der Chor zur Sprache kam.

Aber jene so ausdrückliche Ueberlieferung redet hier gegen Schlegel: der Chor an sich, ohne Bühne, also die primitive Gestalt der Tragödie und jener Chor idealischer Zuschauer vertragen sich nicht mit einander. Was wäre das für eine Kunstgattung, die aus dem Begriff des Zuschauers herausgezogen wäre, als deren eigentliche Form der „Zuschauer an sich" zu gelten hätte. Der Zuschauer ohne Schauspiel ist ein widersinniger Begriff. Wir fürchten, dass die Geburt der Tragödie weder aus der Hochachtung vor der sittlichen Intelligenz der Masse, noch aus dem Begriff des schauspiellosen Zuschauers zu erklären sei, und halten dies Problem für zu tief, um von so flachen Betrachtungsarten auch nur berührt zu werden.

Eine unendlich werthvollere Einsicht über die Bedeutung des Chors hatte bereits Schiller in der berühmten Vorrede zur Braut von Messina verrathen, der den Chor als eine lebendige Mauer betrachtete, die die Tragödie um sich herum zieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschliessen und sich ihren idealen Boden und ihre poetische Freiheit zu bewahren.

Schiller kämpft mit dieser seiner Hauptwaffe gegen den gemeinen Begriff des Natürlichen, gegen die bei der dramatischen Poesie gemeinhin geheischte Illusion. Während der Tag selbst auf dem Theater nur ein künstlicher, die Architektur nur eine symbolische sei, und die metrische Sprache einen idealen Charakter trage, herrsche immer noch

der Irrthum im Ganzen: es sei nicht genug, dass man *das* nur als eine poetische Freiheit dulde, was doch das Wesen aller Poesie sei. Die Einführung des Chores sei der entscheidende Schritt, mit dem jedem Naturalismus in der Kunst offen und ehrlich der Krieg erklärt werde. — Eine solche Betrachtungsart ist es, scheint mir, für die unser sich überlegen wähnendes Zeitalter das wegwerfende Schlagwort „Pseudoidealismus“ gebraucht. Ich fürchte, wir sind dagegen mit unserer jetzigen Verehrung des Natürlichen und Wirklichen am Gegenpol alles Idealismus angelangt, nämlich in der Region der Wachsfigurencabinette. Auch in ihnen giebt es eine Kunst, wie bei gewissen beliebten Romanen der Gegenwart: nur quäle man uns nicht mit dem Anspruch, dass mit dieser Kunst der Schiller-Goethe'sche „Pseudoidealismus“ überwunden sei.

Freilich ist es ein „idealer“ Boden, auf dem, nach der richtigen Einsicht Schiller's, der griechische Satyrchor, der Chor der ursprünglichen Tragödie, zu wandeln pflegt, ein Boden, hoch emporgehoben über die wirkliche Wandelbahn der Sterblichen. Der Grieche hat sich für diesen Chor die Schwebegerüste eines fingirten *Naturzustandes* gezimmert und auf sie hin fingirte *Naturwesen* gestellt. Die Tragödie ist auf diesem Fundamente emporgewachsen und freilich schon deshalb von Anbeginn an einem peinlichen Abkonterfeien der Wirklichkeit enthoben gewesen. Dabei ist es doch keine willkürlich zwischen Himmel und Erde hineinphantasirte Welt; vielmehr eine Welt von gleicher Realität und Glaubwürdigkeit, wie sie der Olymp sammt seinen Insassen für den gläubigen Hellenen besass. Der Satyr als der dionysische Choreut lebt in einer religiös zugestandenen Wirklichkeit unter der Sanction des Mythus und des Cultus. Dass mit ihm die Tragödie beginnt, dass aus ihm die dionysische Weisheit der Tragödie spricht, ist ein hier uns

eben so befremdendes Phänomen wie überhaupt die Entstehung der Tragödie aus dem Chore. Vielleicht gewinnen wir einen Ausgangspunkt der Betrachtung, wenn ich die Behauptung hinstelle, dass sich der Satyr, das fingirte Naturwesen, zu dem Culturmenschen in gleicher Weise verhält, wie die dionysische Musik zur Civilisation. Von letzterer sagt Richard Wagner, dass sie von der Musik aufgehoben werde wie der Lampenschein vom Tageslicht. In gleicher Weise, glaube ich, fühlte sich der griechische Culturmensch im Angesicht des Satyrchors aufgehoben: und dies ist die nächste Wirkung der dionysischen Tragödie, dass der Staat und die Gesellschaft, überhaupt die Klüfte zwischen Mensch und Mensch einem übermächtigen Einheitsgefühle weichen, welches an das Herz der Natur zurückführt. Der metaphysische Trost, — mit welchem, wie ich schon hier andeute, uns jede wahre Tragödie entlässt — dass das Leben im Grunde der Dinge, trotz allem Wechsel der Erscheinungen unzerstörbar mächtig und lustvoll sei, dieser Trost erscheint in leibhafter Deutlichkeit als Satyrchor, als Chor von Naturwesen, die gleichsam hinter aller Civilisation unvertilgbar leben und trotz allem Wechsel der Generationen und der Völkergeschichte ewig dieselben bleiben.

Mit diesem Chore tröstet sich der tiefsinnige und zum zartesten und schwersten Leiden einzig befähigte Hellene, der mit schneidigem Blicke mitten in das furchtbare Vernichtungstreiben der sogenannten Weltgeschichte, eben so wie in die Grausamkeit der Natur geschaut hat und in Gefahr ist, sich nach einer buddhaistischen Verneinung des Willens zu sehnen. Ihn rettet die Kunst, und durch die Kunst rettet ihn sich — das Leben.

Die Verzückung des dionysischen Zustandes mit seiner Vernichtung der gewöhnlichen Schranken und Grenzen des Daseins enthält nämlich während seiner Dauer ein *lethar-*

gisches Element, in das sich alles persönlich in der Vergangenheit Erlebte eintaucht. So scheidet sich durch diese Kluft der Vergessenheit die Welt der alltäglichen und der dionysischen Wirklichkeit von einander ab. Sobald aber jene alltägliche Wirklichkeit wieder in's Bewusstsein tritt, wird sie mit Ekel als solche empfunden; eine asketische, willenverneinende Stimmung ist die Frucht jener Zustände. In diesem Sinne hat der dionysische Mensch Aehnlichkeit mit Hamlet: beide haben einmal einen wahren Blick in das Wesen der Dinge gethan, sie haben *erkannt,* und es ekelt sie zu handeln; denn ihre Handlung kann nichts am ewigen Wesen der Dinge ändern, sie empfinden es als lächerlich oder schmachvoll, dass ihnen zugemuthet wird, die Welt, die aus den Fugen ist, wieder einzurichten. Die Erkenntniss tödtet das Handeln, zum Handeln gehört das Umschleiertsein durch die Illusion — das ist die Hamletlehre, nicht jene wohlfeile Weisheit von Hans dem Träumer, der aus zu viel Reflexion, gleichsam aus einem Ueberschuss von Möglichkeiten, nicht zum Handeln kommt; nicht das Reflectiren, nein! — die wahre Erkenntniss, der Einblick in die grauenhafte Wahrheit überwiegt jedes zum Handeln antreibende Motiv, bei Hamlet sowohl als bei dem dionysischen Menschen. Jetzt verfängt kein Trost mehr, die Sehnsucht geht über eine Welt nach dem Tode, über die Götter selbst hinaus, das Dasein wird, sammt seiner gleissenden Wiederspiegelung in den Göttern oder in einem unsterblichen Jenseits, verneint. In der Bewusstheit der einmal geschauten Wahrheit sieht jetzt der Mensch überall nur das Entsetzliche oder Absurde des Seins, jetzt versteht er das Symbolische im Schicksal der Ophelia, jetzt erkennt er die Weisheit des Waldgottes Silen: es ekelt ihn.

Hier, in dieser höchsten Gefahr des Willens, naht sich, als rettende, heilkundige Zauberin, die *Kunst;* sie allein ver-

mag jene Ekelgedanken über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben lässt: diese sind das *Erhabene* als die künstlerische Bändigung des Entsetzlichen und das *Komische* als die künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden. Der Satyrchor des Dithyrambus ist die rettende That der griechischen Kunst; an der Mittelwelt dieser dionysischen Begleiter erschöpften sich jene vorhin beschriebenen Anwandlungen.

8

Der Satyr wie der idyllische Schäfer unserer neueren Zeit sind Beide Ausgeburten einer auf das Ursprüngliche und Natürliche gerichteten Sehnsucht; aber mit welchem festen unerschrocknen Griffe fasste der Grieche nach seinem Waldmenschen, wie verschämt und weichlich tändelte der moderne Mensch mit dem Schmeichelbild eines zärtlichen flötenden weichgearteten Hirten! Die Natur, an der noch keine Erkenntniss gearbeitet, in der die Riegel der Cultur noch unerbrochen sind — das sah der Grieche in seinem Satyr, der ihm deshalb noch nicht mit dem Affen zusammenfiel. Im Gegentheil: es war das Urbild des Menschen, der Ausdruck seiner höchsten und stärksten Regungen, als begeisterter Schwärmer, den die Nähe des Gottes entzückt, als mitleidender Genosse, in dem sich das Leiden des Gottes wiederholt, als Weisheitsverkünder aus der tiefsten Brust der Natur heraus, als Sinnbild der geschlechtlichen Allgewalt der Natur, die der Grieche gewöhnt ist mit ehrfürchtigem Staunen zu betrachten. Der Satyr war etwas Erhabenes und Göttliches: so musste er besonders dem schmerzlich gebrochnen Blick des dionysischen Menschen dünken. Ihn hätte der geputzte, erlogene Schäfer beleidigt: auf den unverhüllten und unverkümmert grossartigen Schriftzügen der

Natur weilte sein Auge in erhabener Befriedigung; hier war die Illusion der Cultur von dem Urbilde des Menschen weggewischt, hier enthüllte sich der wahre Mensch, der bärtige Satyr, der zu seinem Gotte aufjubelt. Vor ihm schrumpfte der Culturmensch zur lügenhaften Caricatur zusammen. Auch für diese Anfänge der tragischen Kunst hat Schiller Recht: der Chor ist eine lebendige Mauer gegen die anstürmende Wirklichkeit, weil er — der Satyrchor — das Dasein wahrhaftiger, wirklicher, vollständiger abbildet als der gemeinhin sich als einzige Realität achtende Culturmensch. Die Sphäre der Poesie liegt nicht ausserhalb der Welt, als eine phantastische Unmöglichkeit eines Dichterhirns: sie will das gerade Gegentheil sein, der ungeschminkte Ausdruck der Wahrheit und muss eben deshalb den lügenhaften Aufputz jener vermeinten Wirklichkeit des Culturmenschen von sich werfen. Der Contrast dieser eigentlichen Naturwahrheit und der sich als einzige Realität gebärdenden Culturlüge ist ein ähnlicher wie zwischen dem ewigen Kern der Dinge, dem Ding an sich, und der gesammten Erscheinungswelt: und wie die Tragödie mit ihrem metaphysischen Troste auf das ewige Leben jenes Daseinskernes, bei dem fortwährenden Untergange der Erscheinungen, hinweist, so spricht bereits die Symbolik des Satyrchors in einem Gleichniss jenes Urverhältniss zwischen Ding an sich und Erscheinung aus. Jener idyllische Schäfer des modernen Menschen ist nur ein Konterfei der ihm als Natur geltenden Summe von Bildungsillusionen; der dionysische Grieche will die Wahrheit und die Natur in ihrer höchsten Kraft — er sieht sich zum Satyr verzaubert.

Unter solchen Stimmungen und Erkenntnissen jubelt die schwärmende Schaar der Dionysusdiener: deren Macht sie selbst vor ihren eignen Augen verwandelt, so dass sie sich als wiederhergestellte Naturgenien, als Satyrn, zu erblicken

wähnen. Die spätere Constitution des Tragödienchors ist die künstlerische Nachahmung jenes natürlichen Phänomens; bei der nun allerdings eine Scheidung von dionysischen Zuschauern und dionysischen Verzauberten nöthig wurde. Nur muss man sich immer gegenwärtig halten, dass das Publicum der attischen Tragödie sich selbst in dem Chore der Orchestra wiederfand, dass es im Grunde keinen Gegensatz von Publicum und Chor gab: denn alles ist nur ein grosser erhabener Chor von tanzenden und singenden Satyrn oder von solchen, welche sich durch diese Satyrn repräsentiren lassen. Das Schlegel'sche Wort muss sich uns hier in einem tieferen Sinne erschliessen. Der Chor ist der „idealische Zuschauer", insofern er der einzige *Schauer* ist, der Schauer der Visionswelt der Scene. Ein Publicum von Zuschauern, wie wir es kennen, war den Griechen unbekannt: in ihren Theatern war es Jedem, bei dem in concentrischen Bogen sich erhebenden Terrassenbau des Zuschauerraumes, möglich, die gesammte Culturwelt um sich herum ganz eigentlich zu *übersehen* und in gesättigtem Hinschauen selbst Choreut sich zu wähnen. Nach dieser Einsicht dürfen wir den Chor, auf seiner primitiven Stufe in der Urtragödie, eine Selbstspiegelung des dionysischen Menschen nennen: welches Phänomen am deutlichsten durch den Prozess des Schauspielers zu machen ist, der, bei wahrhafter Begabung, sein von ihm darzustellendes Rollenbild zum Greifen wahrnehmbar vor seinen Augen schweben sieht. Der Satyrchor ist zu allererst eine Vision der dionysischen Masse, wie wiederum die Welt der Bühne eine Vision dieses Satyrchors ist: die Kraft dieser Vision ist stark genug, um gegen den Eindruck der „Realität", gegen die rings auf den Sitzreihen gelagerten Bildungsmenschen den Blick stumpf und unempfindlich zu machen. Die Form des griechischen Theaters erinnert an ein einsames Gebirgsthal: die Architektur der Scene erscheint

wie ein leuchtendes Wolkenbild, welches die im Gebirge herumschwärmenden Bacchen von der Höhe aus erblicken, als die herrliche Umrahmung, in deren Mitte ihnen das Bild des Dionysus offenbar wird.

Jene künstlerische Urerscheinung, die wir hier zur Erklärung des Tragödienchors zur Sprache bringen, ist, bei unserer gelehrtenhaften Anschauung über die elementaren künstlerischen Prozesse, fast anstössig; während nichts ausgemachter sein kann, als dass der Dichter nur dadurch Dichter ist, dass er von Gestalten sich umringt sieht, die vor ihm leben und handeln und in deren innerstes Wesen er hineinblickt. Durch eine eigenthümliche Schwäche der modernen Begabung sind wir geneigt, uns das ästhetische Urphänomen zu complicirt und abstract vorzustellen. Die Metapher ist für den ächten Dichter nicht eine rhetorische Figur, sondern ein stellvertretendes Bild, das ihm wirklich, an Stelle eines Begriffes, vorschwebt. Der Charakter ist für ihn nicht etwas aus zusammengesuchten Einzelzügen componirtes Ganzes, sondern eine vor seinen Augen aufdringlich lebendige Person, die von der gleichen Vision des Malers sich nur durch das fortwährende Weiterleben und Weiterhandeln unterscheidet. Wodurch schildert Homer so viel anschaulicher als alle Dichter? Weil er um so viel mehr anschaut. Wir reden über Poesie so abstract, weil wir alle schlechte Dichter zu sein pflegen. Im Grunde ist das ästhetische Phänomen einfach; man habe nur die Fähigkeit, fortwährend ein lebendiges Spiel zu sehen und immerfort von Geisterschaaren umringt zu leben, so ist man Dichter; man fühle nur den Trieb, sich selbst zu verwandeln und aus anderen Leibern und Seelen herauszureden, so ist man Dramatiker.

Die dionysische Erregung ist im Stande, einer ganzen Masse diese künstlerische Begabung mitzutheilen, sich von einer

solchen Geisterschaar umringt zu sehen, mit der sie sich innerlich Eins weiss. Dieser Prozess des Tragödienchors ist das *dramatische* Urphänomen: sich selbst vor sich verwandelt zu sehen und jetzt zu handeln, als ob man wirklich in einen andern Leib, in einen andern Charakter eingegangen wäre. Dieser Prozess steht an dem Anfang der Entwickelung des Dramas. Hier ist etwas Anderes als der Rhapsode, der mit seinen Bildern nicht verschmilzt, sondern sie, dem Maler ähnlich, mit betrachtendem Auge ausser sich sieht; hier ist bereits ein Aufgeben des Individuums durch Einkehr in eine fremde Natur. Und zwar tritt dieses Phänomen epidemisch auf: eine ganze Schaar fühlt sich in dieser Weise verzaubert. Der Dithyramb ist deshalb wesentlich von jedem anderen Chorgesange unterschieden. Die Jungfrauen, die, mit Lorbeerzweigen in der Hand, feierlich zum Tempel des Apollo ziehn und dabei ein Prozessionslied singen, bleiben, wer sie sind, und behalten ihren bürgerlichen Namen: der dithyrambische Chor ist ein Chor von Verwandelten, bei denen ihre bürgerliche Vergangenheit, ihre sociale Stellung völlig vergessen ist: sie sind die zeitlosen, ausserhalb aller Gesellschaftssphären lebenden Diener ihres Gottes geworden. Alle andere Chorlyrik der Hellenen ist nur eine ungeheure Steigerung des apollinischen Einzelsängers; während im Dithyramb eine Gemeinde von unbewussten Schauspielern vor uns steht, die sich selbst unter einander als verwandelt ansehen.

Die Verzauberung ist die Voraussetzung aller dramatischen Kunst. In dieser Verzauberung sieht sich der dionysische Schwärmer als Satyr, *und als Satyr wiederum schaut er den Gott* d. h. er sieht in seiner Verwandlung eine neue Vision ausser sich, als apollinische Vollendung seines Zustandes. Mit dieser neuen Vision ist das Drama vollständig.

Nach dieser Erkenntniss haben wir die griechische Tragödie

als den dionysischen Chor zu verstehen, der sich immer von neuem wieder in einer apollinischen Bilderwelt entladet. Jene Chorpartien, mit denen die Tragödie durchflochten ist, sind also gewissermaassen der Mutterschooss des ganzen sogenannten Dialogs d. h. der gesammten Bühnenwelt, des eigentlichen Drama's. In mehreren auf einander folgenden Entladungen strahlt dieser Urgrund der Tragödie jene Vision des Drama's aus: die durchaus Traumerscheinung und insofern epischer Natur ist, andrerseits aber, als Objectivation eines dionysischen Zustandes, nicht die apollinische Erlösung im Scheine, sondern im Gegentheil das Zerbrechen des Individuums und sein Einswerden mit dem Ursein darstellt. Somit ist das Drama die apollinische Versinnlichung dionysischer Erkenntnisse und Wirkungen und dadurch wie durch eine ungeheure Kluft vom Epos abgeschieden.

Der *Chor* der griechischen Tragödie, das Symbol der gesammten dionysisch erregten Masse, findet an dieser unserer Auffassung seine volle Erklärung. Während wir, mit der Gewöhnung an die Stellung eines Chors auf der modernen Bühne, zumal eines Opernchors, gar nicht begreifen konnten, wie jener tragische Chor der Griechen älter, ursprünglicher, ja wichtiger sein sollte, als die eigentliche „Action", — wie dies doch so deutlich überliefert war — während wir wiederum mit jener überlieferten hohen Wichtigkeit und Ursprünglichkeit nicht reimen konnten, warum er doch nur aus niedrigen dienenden Wesen, ja zuerst nur aus bocksartigen Satyrn zusammengesetzt worden sei, während uns die Orchestra vor der Scene immer ein Räthsel blieb, sind wir jetzt zu der Einsicht gekommen, dass die Scene sammt der Action im Grunde und ursprünglich nur als *Vision* gedacht wurde, dass die einzige „Realität" eben der Chor ist, der die Vision aus sich erzeugt und von ihr mit der ganzen Symbolik des Tanzes, des Tones und des Wortes redet. Dieser Chor

schaut in seiner Vision seinen Herrn und Meister Dionysus und ist darum ewig der *dienende* Chor: er sieht, wie dieser, der Gott, leidet und sich verherrlicht, und *handelt* deshalb selbst nicht. Bei dieser, dem Gotte gegenüber durchaus dienenden Stellung ist er doch der höchste, nämlich dionysische Ausdruck der *Natur* und redet darum, wie diese, in der Begeisterung Orakel- und Weisheitssprüche: als der *mitleidende* ist er zugleich der *weise,* aus dem Herzen der Welt die Wahrheit verkündende. So entsteht denn jene phantastische und so anstössig scheinende Figur des weisen und begeisterten Satyrs, der zugleich „der tumbe Mensch" im Gegensatz zum Gotte ist: Abbild der Natur und ihrer stärksten Triebe, ja Symbol derselben und zugleich Verkünder ihrer Weisheit und Kunst: Musiker, Dichter, Tänzer, Geisterseher in einer Person.

Dionysus, der eigentliche Bühnenheld und Mittelpunkt der Vision, ist gemäss dieser Erkenntniss und gemäss der Ueberlieferung, zuerst, in der allerältesten Periode der Tragödie, nicht wahrhaft vorhanden, sondern wird nur als vorhanden vorgestellt: d. h. ursprünglich ist die Tragödie nur „Chor" und nicht „Drama". Später wird nun der Versuch gemacht, den Gott als einen realen zu zeigen und die Visionsgestalt sammt der verklärenden Umrahmung als jedem Auge sichtbar darzustellen; damit beginnt das „Drama" im engeren Sinne. Jetzt bekommt der dithyrambische Chor die Aufgabe, die Stimmung der Zuhörer bis zu dem Grade dionysisch anzuregen, dass sie, wenn der tragische Held auf der Bühne erscheint, nicht etwa den unförmlich maskirten Menschen sehen, sondern eine gleichsam aus ihrer eignen Verzückung geborene Visionsgestalt. Denken wir uns Admet mit tiefem Sinnen seiner jüngst abgeschiedenen Gattin Alcestis gedenkend und ganz im geistigen Anschauen derselben sich verzehrend — wie ihm nun plötzlich ein ähnlich gestaltetes,

ähnlich schreitendes Frauenbild in Verhüllung entgegengeführt wird: denken wir uns seine plötzliche zitternde Unruhe, sein stürmisches Vergleichen, seine instinctive Ueberzeugung — so haben wir ein Analogon zu der Empfindung, mit der der dionysisch erregte Zuschauer den Gott auf der Bühne heranschreiten sah, mit dessen Leiden er bereits Eins geworden ist. Unwillkürlich übertrug er das ganze magisch vor seiner Seele zitternde Bild des Gottes auf jene maskirte Gestalt und löste ihre Realität gleichsam in eine geisterhafte Unwirklichkeit auf. Dies ist der apollinische Traumeszustand, in dem die Welt des Tages sich verschleiert und eine neue Welt, deutlicher, verständlicher, ergreifender als jene und doch schattengleicher, in fortwährendem Wechsel sich unserem Auge neu gebiert. Demgemäss erkennen wir in der Tragödie einen durchgreifenden Stilgegensatz: Sprache, Farbe, Beweglichkeit, Dynamik der Rede treten in der dionysischen Lyrik des Chors und andrerseits in der apollinischen Traumwelt der Scene als völlig gesonderte Sphären des Ausdrucks aus einander. Die apollinischen Erscheinungen, in denen sich Dionysus objectivirt, sind nicht mehr „ein ewiges Meer, ein wechselnd Weben, ein glühend Leben", wie es die Musik des Chors ist, nicht mehr jene nur empfundenen, nicht zum Bilde verdichteten Kräfte, in denen der begeisterte Dionysusdiener die Nähe des Gottes spürt: jetzt spricht, von der Scene aus, die Deutlichkeit und Festigkeit der epischen Gestaltung zu ihm, jetzt redet Dionysus nicht mehr durch Kräfte, sondern als epischer Held, fast mit der Sprache Homer's.

9

Alles, was im apollinischen Theile der griechischen Tragödie, im Dialoge, auf die Oberfläche kommt, sieht einfach,

durchsichtig, schön aus. In diesem Sinne ist der Dialog ein Abbild des Hellenen, dessen Natur sich im Tanze offenbart, weil im Tanze die grösste Kraft nur potenziell ist, aber sich in der Geschmeidigkeit und Ueppigkeit der Bewegung verräth. So überrascht uns die Sprache der sophokleischen Helden durch ihre apollinische Bestimmtheit und Helligkeit, so dass wir sofort bis in den innersten Grund ihres Wesens zu blicken wähnen, mit einigem Erstaunen, dass der Weg bis zu diesem Grunde so kurz ist. Sehen wir aber einmal von dem auf die Oberfläche kommenden und sichtbar werdenden Charakter des Helden ab — der im Grunde nichts mehr ist als das auf eine dunkle Wand geworfene Lichtbild d. h. Erscheinung durch und durch — dringen wir vielmehr in den Mythus ein, der in diesen hellen Spiegelungen sich projicirt, so erleben wir plötzlich ein Phänomen, das ein umgekehrtes Verhältniss zu einem bekannten optischen hat. Wenn wir bei einem kräftigen Versuch, die Sonne in's Auge zu fassen, uns geblendet abwenden, so haben wir dunkle farbige Flecken gleichsam als Heilmittel vor den Augen: umgekehrt sind jene Lichtbilderscheinungen des sophokleischen Helden, kurz das Apollinische der Maske, nothwendige Erzeugungen eines Blickes in's Innere und Schreckliche der Natur, gleichsam leuchtende Flecken zur Heilung des von grausiger Nacht versehrten Blickes. Nur in diesem Sinne dürfen wir glauben, den ernsthaften und bedeutenden Begriff der „griechischen Heiterkeit" richtig zu fassen; während wir allerdings den falsch verstandenen Begriff dieser Heiterkeit im Zustande ungefährdeten Behagens auf allen Wegen und Stegen der Gegenwart antreffen.

Die leidvollste Gestalt der griechischen Bühne, der unglückselige Oedipus, ist von Sophokles als der edle Mensch verstanden worden, der zum Irrthum und zum Elend trotz seiner Weisheit bestimmt ist, der aber am Ende durch sein

ungeheures Leiden eine magische segensreiche Kraft um sich ausübt, die noch über sein Verscheiden hinaus wirksam ist. Der edle Mensch sündigt nicht, will uns der tiefsinnige Dichter sagen: durch sein Handeln mag jedes Gesetz, jede natürliche Ordnung, ja die sittliche Welt zu Grunde gehen, eben durch dieses Handeln wird ein höherer magischer Kreis von Wirkungen gezogen, die eine neue Welt auf den Ruinen der umgestürzten alten gründen. Das will uns der Dichter, insofern er zugleich religiöser Denker ist, sagen: als Dichter zeigt er uns zuerst einen wunderbar geschürzten Prozessknoten, den der Richter langsam, Glied für Glied, zu seinem eigenen Verderben löst; die echt hellenische Freude an dieser dialektischen Lösung ist so gross, dass hierdurch ein Zug von überlegener Heiterkeit über das ganze Werk kommt, der den schauderhaften Voraussetzungen jenes Prozesses überall die Spitze abbricht. Im „Oedipus auf Kolonos" treffen wir diese selbe Heiterkeit, aber in eine unendliche Verklärung emporgehoben: dem vom Uebermaasse des Elends betroffenen Greise gegenüber, der allem, was ihn betrifft, rein als *Leidender* preisgegeben ist — steht die überirdische Heiterkeit, die aus göttlicher Sphäre herniederkommt und uns andeutet, dass der Held in seinem rein passiven Verhalten seine höchste Activität erlangt, die weit über sein Leben hinausgreift, während sein bewusstes Tichten und Trachten im früheren Leben ihn nur zur Passivität geführt hat. So wird der für das sterbliche Auge unauflöslich verschlungene Prozessknoten der Oedipusfabel langsam entwirrt — und die tiefste menschliche Freude überkommt uns bei diesem göttlichen Gegenstück der Dialektik. Wenn wir mit dieser Erklärung dem Dichter gerecht geworden sind, so kann doch immer noch gefragt werden, ob damit der Inhalt des Mythus erschöpft ist: und hier zeigt sich, dass die ganze Auffassung des Dichters nichts ist als eben jenes Lichtbild, welches uns, nach einem Blick in

den Abgrund, die heilende Natur vorhält. Oedipus der Mörder seines Vaters, der Gatte seiner Mutter, Oedipus der Räthsellöser der Sphinx! Was sagt uns die geheimnissvolle Dreiheit dieser Schicksalsthaten? Es giebt einen uralten, besonders persischen Volksglauben, dass ein weiser Magier nur aus Incest geboren werden könne: was wir uns, im Hinblick auf den räthsellösenden und seine Mutter freienden Oedipus, sofort so zu interpretiren haben, dass dort, wo durch weissagende und magische Kräfte der Bann von Gegenwart und Zukunft, das starre Gesetz der Individuation, und überhaupt der eigentliche Zauber der Natur gebrochen ist, eine ungeheure Naturwidrigkeit — wie dort der Incest — als Ursache vorausgegangen sein muss; denn wie könnte man die Natur zum Preisgeben ihrer Geheimnisse zwingen, wenn nicht dadurch, dass man ihr siegreich widerstrebt, d. h. durch das Unnatürliche? Diese Erkenntniss sehe ich in jener entsetzlichen Dreiheit der Oedipusschicksale ausgeprägt: derselbe, der das Räthsel der Natur — jener doppeltgearteten Sphinx — löst, muss auch als Mörder des Vaters und Gatte der Mutter die heiligsten Naturordnungen zerbrechen. Ja, der Mythus scheint uns zuraunen zu wollen, dass die Weisheit und gerade die dionysische Weisheit ein naturwidriger Greuel sei, dass der, welcher durch sein Wissen die Natur in den Abgrund der Vernichtung stürzt, auch an sich selbst die Auflösung der Natur zu erfahren habe. „Die Spitze der Weisheit kehrt sich gegen den Weisen: Weisheit ist ein Verbrechen an der Natur“: solche schreckliche Sätze ruft uns der Mythus zu: der hellenische Dichter aber berührt wie ein Sonnenstrahl die erhabene und furchtbare Memnonssäule des Mythus, so dass er plötzlich zu tönen beginnt — in sophokleischen Melodieen!

Der Glorie der Passivität stelle ich jetzt die Glorie der Activität gegenüber, welche den Prometheus des Aeschylus

umleuchtet. Was uns hier der Denker Aeschylus zu sagen hatte, was er aber als Dichter durch sein gleichnissartiges Bild uns nur ahnen lässt, das hat uns der jugendliche Goethe in den verwegenen Worten seines Prometheus zu enthüllen gewusst:

„Hier sitz' ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, zu weinen,
Zu geniessen und zu freuen sich,
Und dein nicht zu achten,
Wie ich!"

Der Mensch, in's Titanische sich steigernd, erkämpft sich selbst seine Cultur und zwingt die Götter sich mit ihm zu verbinden, weil er in seiner selbsteignen Weisheit die Existenz und die Schranken derselben in seiner Hand hat. Das Wunderbarste an jenem Prometheusgedicht, das seinem Grundgedanken nach der eigentliche Hymnus der Unfrömmigkeit ist, ist aber der tiefe aeschyleische Zug nach *Gerechtigkeit:* das unermessliche Leid des kühnen „Einzelnen" auf der einen Seite, und die göttliche Noth, ja Ahnung einer Götterdämmerung auf der andern, die zur Versöhnung, zum metaphysischen Einssein zwingende Macht jener beiden Leidenswelten — dies alles erinnert auf das Stärkste an den Mittelpunkt und Hauptsatz der aeschyleischen Weltbetrachtung, die über Göttern und Menschen die Moira als ewige Gerechtigkeit thronen sieht. Bei der erstaunlichen Kühnheit, mit der Aeschylus die olympische Welt auf seine Gerechtigkeitswagschalen stellt, müssen wir uns vergegenwärtigen, dass der tiefsinnige Grieche einen unverrückbar festen Untergrund des metaphysischen Denkens in seinen Mysterien hatte, und dass sich an den Olympiern alle seine skeptischen Anwandelungen entladen konnten. Der griechische Künstler insbe-

sondere empfand im Hinblick auf diese Gottheiten ein dunkles Gefühl wechselseitiger Abhängigkeit: und gerade im Prometheus des Aeschylus ist dieses Gefühl symbolisirt. Der titanische Künstler fand in sich den trotzigen Glauben, Menschen schaffen und olympische Götter wenigstens vernichten zu können: und dies durch seine höhere Weisheit, die er freilich durch ewiges Leiden zu büssen gezwungen war. Das herrliche „Können" des grossen Genius, das selbst mit ewigem Leide zu gering bezahlt ist, der herbe Stolz des *Künstlers* — das ist Inhalt und Seele der aeschyleischen Dichtung, während Sophokles in seinem Oedipus das Siegeslied des *Heiligen* präludirend anstimmt. Aber auch mit jener Deutung, die Aeschylus dem Mythus gegeben hat, ist dessen erstaunliche Schreckenstiefe nicht ausgemessen: vielmehr ist die Werdelust des Künstlers, die jedem Unheil trotzende Heiterkeit des künstlerischen Schaffens nur ein lichtes Wolken- und Himmelsbild, das sich auf einem schwarzen See der Traurigkeit spiegelt. Die Prometheussage ist ein ursprüngliches Eigenthum der gesammten arischen Völkergemeinde und ein Document für deren Begabung zum Tiefsinnig-Tragischen, ja es möchte nicht ohne Wahrscheinlichkeit sein, dass diesem Mythus für das arische Wesen eben dieselbe charakteristische Bedeutung innewohnt, die der Sündenfallmythus für das semitische hat, und dass zwischen beiden Mythen ein Verwandtschaftsgrad existirt, wie zwischen Bruder und Schwester. Die Voraussetzung jenes Prometheusmythus ist der überschwängliche Werth, den eine naive Menschheit dem *Feuer* beilegt als dem wahren Palladium jeder aufsteigenden Cultur: dass aber der Mensch frei über das Feuer waltet und es nicht nur durch ein Geschenk vom Himmel, als zündenden Blitzstrahl oder wärmenden Sonnenbrand empfängt, erschien jenen beschaulichen Ur-Menschen als ein Frevel, als ein Raub an der

göttlichen Natur. Und so stellt gleich das erste philosophische Problem einen peinlichen unlösbaren Widerspruch zwischen Mensch und Gott hin und rückt ihn wie einen Felsblock an die Pforte jeder Cultur. Das Beste und Höchste, dessen die Menschheit theilhaftig werden kann, erringt sie durch einen Frevel und muss nun wieder seine Folgen dahinnehmen, nämlich die ganze Fluth von Leiden und von Kümmernissen, mit denen die beleidigten Himmlischen das edel emporstrebende Menschengeschlecht heimsuchen — müssen: ein herber Gedanke, der durch die *Würde,* die er dem Frevel ertheilt, seltsam gegen den semitischen Sündenfallmythus absticht, in welchem die Neugierde, die lügnerische Vorspiegelung, die Verführbarkeit, die Lüsternheit, kurz eine Reihe vornehmlich weiblicher Affectionen als der Ursprung des Uebels angesehen wurde. Das, was die arische Vorstellung auszeichnet, ist die erhabene Ansicht von der *activen Sünde* als der eigentlich prometheischen Tugend: womit zugleich der ethische Untergrund der pessimistischen Tragödie gefunden ist, als die *Rechtfertigung* des menschlichen Uebels, und zwar sowohl der menschlichen Schuld als des dadurch verwirkten Leidens. Das Unheil im Wesen der Dinge — das der beschauliche Arier nicht geneigt ist wegzudeuteln —, der Widerspruch im Herzen der Welt offenbart sich ihm als ein Durcheinander verschiedener Welten, z. B. einer göttlichen und einer menschlichen, von denen jede als Individuum im Recht ist, aber als einzelne neben einer andern für ihre Individuation zu leiden hat. Bei dem heroischen Drange des Einzelnen in's Allgemeine, bei dem Versuche, über den Bann der Individuation hinauszuschreiten und das *eine* Weltwesen selbst sein zu wollen, erleidet er an sich den in den Dingen verborgenen Urwiderspruch d. h. er frevelt und leidet. So wird von den Ariern der Frevel als Mann, von den Semiten die Sünde als

Weib verstanden, so wie auch der Urfrevel vom Manne, die Ursünde vom Weibe begangen wird. Uebrigens sagt der Hexenchor:

„Wir nehmen das nicht so genau:
Mit tausend Schritten macht's die Frau;
Doch wie sie auch sich eilen kann,
Mit einem Sprunge macht's der Mann."

Wer jenen innersten Kern der Prometheussage versteht — nämlich die dem titanisch strebenden Individuum gebotene Nothwendigkeit des Frevels — der muss auch zugleich das Unapollinische dieser pessimistischen Vorstellung empfinden; denn Apollo will die Einzelwesen gerade dadurch zur Ruhe bringen, dass er Grenzlinien zwischen ihnen zieht und dass er immer wieder an diese als an die heiligsten Weltgesetze mit seinen Forderungen der Selbsterkenntniss und des Maasses erinnert. Damit aber bei dieser apollinischen Tendenz die Form nicht zu ägyptischer Steifigkeit und Kälte erstarre, damit nicht unter dem Bemühen, der einzelnen Welle ihre Bahn und ihr Bereich vorzuschreiben, die Bewegung des ganzen See's ersterbe, zerstörte von Zeit zu Zeit wieder die hohe Fluth des Dionysischen alle jene kleinen Zirkel, in die der einseitig apollinische „Wille" das Hellenenthum zu bannen suchte. Jene plötzlich anschwellende Fluth des Dionysischen nimmt dann die einzelnen kleinen Wellenberge der Individuen auf ihren Rücken, wie der Bruder des Prometheus, der Titan Atlas, die Erde. Dieser titanische Drang, gleichsam der Atlas aller Einzelnen zu werden und sie mit breitem Rücken höher und höher, weiter und weiter zu tragen, ist das Gemeinsame zwischen dem Prometheischen und dem Dionysischen. Der äschyleische Prometheus ist in diesem Betracht eine dionysische Maske, während in jenem vorhin erwähnten tiefen Zuge nach Gerechtigkeit Aeschylus seine väterliche Abstammung von Apollo, dem Gotte der Indivi-

duation und der Gerechtigkeitsgrenzen, dem Einsichtigen verräth. Und so möchte das Doppelwesen des äschyleischen Prometheus, seine zugleich dionysische und apollinische Natur in begrifflicher Formel so ausgedrückt werden können: „Alles Vorhandene ist gerecht und ungerecht und in beidem gleich berechtigt."

Das ist deine Welt! Das heisst eine Welt! —

10

Es ist eine unanfechtbare Ueberlieferung, dass die griechische Tragödie in ihrer ältesten Gestalt nur die Leiden des Dionysus zum Gegenstand hatte, und dass der längere Zeit hindurch einzig vorhandene Bühnenheld eben Dionysus war. Aber mit der gleichen Sicherheit darf behauptet werden, dass niemals bis auf Euripides Dionysus aufgehört hat, der tragische Held zu sein, sondern dass alle die berühmten Figuren der griechischen Bühne Prometheus, Oedipus u. s. w. nur Masken jenes ursprünglichen Helden Dionysus sind. Dass hinter allen diesen Masken eine Gottheit steckt, das ist der eine wesentliche Grund für die so oft angestaunte typische „Idealität" jener berühmten Figuren. Es hat ich weiss nicht wer behauptet, dass alle Individuen als Individuen komisch und damit untragisch seien: woraus zu entnehmen wäre, dass die Griechen überhaupt Individuen auf der tragischen Bühne nicht ertragen *konnten*. In der That scheinen sie so empfunden zu haben: wie überhaupt jene platonische Unterscheidung und Werthabschätzung der „Idee" im Gegensatze zum „Idol", zum Abbild, tief im hellenischen Wesen begründet liegt. Um uns aber der Terminologie Plato's zu bedienen, so wäre von den tragischen Gestalten der hellenischen Bühne etwa so zu reden: der eine wahrhaft reale Dionysus erscheint in einer Vielheit der Gestalten, in

der Maske eines kämpfenden Helden und gleichsam in das Netz des Einzelwillens verstrickt. So wie jetzt der erscheinende Gott redet und handelt, ähnelt er einem irrenden strebenden leidenden Individuum: und dass er überhaupt mit dieser epischen Bestimmtheit und Deutlichkeit *erscheint,* ist die Wirkung des Traumdeuters Apollo, der dem Chore seinen dionysischen Zustand durch jene gleichnissartige Erscheinung deutet. In Wahrheit aber ist jener Held der leidende Dionysus der Mysterien, jener die Leiden der Individuation an sich erfahrende Gott, von dem wundervolle Mythen erzählen, wie er als Knabe von den Titanen zerstückelt worden sei und nun in diesem Zustande als Zagreus verehrt werde: wobei angedeutet wird, dass diese Zerstückelung, das eigentlich dionysische *Leiden,* gleich einer Umwandlung in Luft, Wasser, Erde und Feuer sei, dass wir also den Zustand der Individuation als den Quell und Urgrund alles Leidens, als etwas an sich Verwerfliches, zu betrachten hätten. Aus dem Lächeln dieses Dionysus sind die olympischen Götter, aus seinen Thränen die Menschen entstanden. In jener Existenz als zerstückelter Gott hat Dionysus die Doppelnatur eines grausamen verwilderten Dämons und eines milden sanftmüthigen Herrschers. Die Hoffnung der Epopten ging aber auf eine Wiedergeburt des Dionysus, die wir jetzt als das Ende der Individuation ahnungsvoll zu begreifen haben: diesem kommenden dritten Dionysus erscholl der brausende Jubelgesang der Epopten. Und nur in dieser Hoffnung giebt es einen Strahl von Freude auf dem Antlitze der zerrissenen, in Individuen zertrümmerten Welt: wie es der Mythus durch die in ewige Trauer versenkte Demeter verbildlicht, welche zum ersten Male wieder sich *freut,* als man ihr sagt, sie könne den Dionysus *noch einmal* gebären. In den angeführten Anschauungen haben wir bereits alle Bestandtheile einer tief-

sinnigen und pessimistischen Weltbetrachtung und zugleich damit die *Mysterienlehre der Tragödie* zusammen: die Grunderkenntniss von der Einheit alles Vorhandenen, die Betrachtung der Individuation als des Urgrundes des Uebels, die Kunst als die freudige Hoffnung, dass der Bann der Individuation zu zerbrechen sei, als die Ahnung einer wiederhergestellten Einheit. —

Es ist früher angedeutet worden, dass das homerische Epos die Dichtung der olympischen Cultur ist, mit der sie ihr eignes Siegeslied über die Schrecken des Titanenkampfes gesungen hat. Jetzt, unter dem übermächtigen Einflusse der tragischen Dichtung, werden die homerischen Mythen von Neuem umgeboren und zeigen in dieser Metempsychose, dass inzwischen auch die olympische Cultur von einer noch tieferen Weltbetrachtung besiegt worden ist. Der trotzige Titan Prometheus hat es seinem olympischen Peiniger angekündigt, dass einst seiner Herrschaft die höchste Gefahr drohe, falls er nicht zur rechten Zeit sich mit ihm verbinden werde. In Aeschylus erkennen wir das Bündniss des erschreckten, vor seinem Ende bangenden Zeus mit dem Titanen. So wird das frühere Titanenzeitalter nachträglich wieder aus dem Tartarus an's Licht geholt. Die Philosophie der wilden und nackten Natur schaut die vorübertanzenden Mythen der homerischen Welt mit der unverhüllten Miene der Wahrheit an: sie erbleichen, sie zittern vor dem blitzartigen Auge dieser Göttin — bis sie die mächtige Faust des dionysischen Künstlers in den Dienst der neuen Gottheit zwingt. Die dionysische Wahrheit übernimmt das gesammte Bereich des Mythus als Symbolik *ihrer* Erkenntnisse und spricht diese theils in dem öffentlichen Cultus der Tragödie, theils in den geheimen Begehungen dramatischer Mysterienfeste, aber immer unter der alten mythischen Hülle aus. Welche Kraft war dies, die den Prometheus von seinen Geiern

befreite und den Mythus zum Vehikel dionysischer Weisheit umwandelte? Dies ist die heraklesmässige Kraft der Musik: als welche, in der Tragödie zu ihrer höchsten Erscheinung gekommen, den Mythus mit neuer tiefsinnigster Bedeutsamkeit zu interpretiren weiss; wie wir dies als das mächtigste Vermögen der Musik früher schon zu charakterisiren hatten. Denn es ist das Loos jedes Mythus, allmählich in die Enge einer angeblich historischen Wirklichkeit hineinzukriechen und von irgend einer späteren Zeit als einmaliges Factum mit historischen Ansprüchen behandelt zu werden: und die Griechen waren bereits völlig auf dem Wege, ihren ganzen mythischen Jugendtraum mit Scharfsinn und Willkür in eine historisch-pragmatische *Jugendgeschichte* umzustempeln. Denn dies ist die Art, wie Religionen abzusterben pflegen: wenn nämlich die mythischen Voraussetzungen einer Religion unter den strengen, verstandesmässigen Augen eines rechtgläubigen Dogmatismus als eine fertige Summe von historischen Ereignissen systematisirt werden und man anfängt, ängstlich die Glaubwürdigkeit der Mythen zu vertheidigen, aber gegen jedes natürliche Weiterleben und Weiterwuchern derselben sich zu sträuben, wenn also das Gefühl für den Mythus abstirbt und an seine Stelle der Anspruch der Religion auf historische Grundlagen tritt. Diesen absterbenden Mythus ergriff jetzt der neugeborene Genius der dionysischen Musik: und in seiner Hand blühte er noch einmal, mit Farben, wie er sie noch nie gezeigt, mit einem Duft, der eine sehnsüchtige Ahnung einer metaphysischen Welt erregte. Nach diesem letzten Aufglänzen fällt er zusammen, seine Blätter werden welk, und bald haschen die spöttischen Luciane des Alterthums nach den von allen Winden fortgetragnen, entfärbten und verwüsteten Blumen. Durch die Tragödie kommt der Mythus zu seinem tiefsten Inhalt, seiner ausdrucksvollsten Form; noch einmal erhebt er sich, wie ein

verwundeter Held, und der ganze Ueberschuss von Kraft, sammt der weisheitsvollen Ruhe des Sterbenden, brennt in seinem Auge mit letztem, mächtigem Leuchten.

Was wolltest du, frevelnder Euripides, als du diesen Sterbenden noch einmal zu deinem Frohndienste zu zwingen suchtest? Er starb unter deinen gewaltsamen Händen: und jetzt brauchtest du einen nachgemachten, maskirten Mythus, der sich wie der Affe des Herakles mit dem alten Prunke nur noch aufzuputzen wusste. Und wie dir der Mythus starb, so starb dir auch der Genius der Musik: mochtest du auch mit gierigem Zugreifen alle Gärten der Musik plündern, auch so brachtest du es nur zu einer nachgemachten maskirten Musik. Und weil du Dionysus verlassen, so verliess dich auch Apollo; jage alle Leidenschaften von ihrem Lager auf und banne sie in deinen Kreis, spitze und feile dir für die Reden deiner Helden eine sophistische Dialektik zurecht — auch deine Helden haben nur nachgeahmte maskirte Leidenschaften und sprechen nur nachgeahmte maskirte Reden.

II

Die griechische Tragödie ist anders zu Grunde gegangen als sämmtliche ältere schwesterliche Kunstgattungen: sie starb durch Selbstmord, in Folge eines unlösbaren Conflictes, also tragisch, während jene alle in hohem Alter des schönsten und ruhigsten Todes verblichen sind. Wenn es nämlich einem glücklichen Naturzustande gemäss ist, mit schöner Nachkommenschaft und ohne Krampf vom Leben zu scheiden, so zeigt uns das Ende jener älteren Kunstgattungen einen solchen glücklichen Naturzustand: sie tauchen langsam unter, und vor ihren ersterbenden Blicken steht schon ihr schönerer Nachwuchs und reckt mit muthiger Gebärde ungeduldig das

Haupt. Mit dem Tode der griechischen Tragödie dagegen entstand eine ungeheure, überall tief empfundene Leere; wie einmal griechische Schiffer zu Zeiten des Tiberius an einem einsamen Eiland den erschütternden Schrei hörten „der grosse Pan ist todt“: so klang es jetzt wie ein schmerzlicher Klageton durch die hellenische Welt: „die Tragödie ist todt! Die Poesie selbst ist mit ihr verloren gegangen! Fort, fort mit euch verkümmerten, abgemagerten Epigonen! Fort in den Hades, damit ihr euch dort an den Brosamen der vormaligen Meister einmal satt essen könnt!“

Als aber nun doch noch eine neue Kunstgattung aufblühte, die in der Tragödie ihre Vorgängerin und Meisterin verehrte, da war mit Schrecken wahrzunehmen, dass sie allerdings die Züge ihrer Mutter trage, aber dieselben, die jene in ihrem langen Todeskampfe gezeigt hatte. Diesen Todeskampf der Tragödie kämpfte Euripides: jene spätere Kunstgattung ist als *neuere attische Komödie* bekannt. In ihr lebte die entartete Gestalt der Tragödie fort, zum Denkmale ihres überaus mühseligen und gewaltsamen Hinscheidens.

Bei diesem Zusammenhange ist die leidenschaftliche Zuneigung begreiflich, welche die Dichter der neueren Komödie zu Euripides empfanden; so dass der Wunsch des Philemon nicht weiter befremdet, der sich sogleich aufhängen lassen mochte, nur um den Euripides in der Unterwelt aufsuchen zu können: wenn er nur überhaupt überzeugt sein dürfte, dass der Verstorbene auch jetzt noch bei Verstande sei. Will man aber in aller Kürze und ohne den Anspruch, damit etwas Erschöpfendes zu sagen, dasjenige bezeichnen, was Euripides mit Menander und Philemon gemein hat und was für jene so aufregend vorbildlich wirkte: so genügt es zu sagen, dass *der Zuschauer* von Euripides auf die Bühne gebracht worden ist. Wer erkannt hat, aus welchem Stoffe die prometheischen Tragiker vor Euripides ihre Helden

formten und wie ferne ihnen die Absicht lag, die treue Maske der Wirklichkeit auf die Bühne zu bringen, der wird auch über die gänzlich abweichende Tendenz des Euripides im Klaren sein. Der Mensch des alltäglichen Lebens drang durch ihn aus den Zuschauerräumen auf die Scene, der Spiegel, in dem früher nur die grossen und kühnen Züge zum Ausdruck kamen, zeigte jetzt jene peinliche Treue, die auch die misslungenen Linien der Natur gewissenhaft wiedergiebt. Odysseus, der typische Hellene der älteren Kunst, sank jetzt unter den Händen der neueren Dichter zur Figur des Graeculus herab, der von jetzt ab als gutmüthig-verschmitzter Haussclave im Mittelpunkte des dramatischen Interesse's steht. Was Euripides sich in den aristophanischen „Fröschen" zum Verdienst anrechnet, dass er die tragische Kunst durch seine Hausmittel von ihrer pomphaften Beleibtheit befreit habe, das ist vor allem an seinen tragischen Helden zu spüren. Im Wesentlichen sah und hörte jetzt der Zuschauer seinen Doppelgänger auf der euripideischen Bühne und freute sich, dass jener so gut zu reden verstehe. Bei dieser Freude blieb es aber nicht: man lernte selbst bei Euripides sprechen, und dessen rühmt er sich selbst im Wettkampfe mit Aeschylus: wie durch ihn jetzt das Volk kunstmässig und mit den schlausten Sophisticationen zu beobachten, zu verhandeln und Folgerungen zu ziehen gelernt habe. Durch diesen Umschwung der öffentlichen Sprache hat er überhaupt die neuere Komödie möglich gemacht. Denn von jetzt ab war es kein Geheimniss mehr, wie und mit welchen Sentenzen die Alltäglichkeit sich auf der Bühne vertreten könne. Die bürgerliche Mittelmässigkeit, auf die Euripides alle seine politischen Hoffnungen aufbaute, kam jetzt zu Wort, nachdem bis dahin in der Tragödie der Halbgott, in der Komödie der betrunkene Satyr oder der Halbmensch den Sprachcharakter bestimmt hatten. Und so

hebt der aristophanische Euripides zu seinem Preise hervor, wie er das allgemeine, allbekannte, alltägliche Leben und Treiben dargestellt habe, über das ein Jeder zu urtheilen befähigt sei. Wenn jetzt die ganze Masse philosophire, mit unerhörter Klugheit Land und Gut verwalte und ihre Prozesse führe, so sei dies sein Verdienst und der Erfolg der von ihm dem Volke eingeimpften Weisheit.

An eine derartig zubereitete und aufgeklärte Masse durfte sich jetzt die neuere Komödie wenden, für die Euripides gewissermaassen der Chorlehrer geworden ist; nur dass diesmal der Chor der Zuschauer eingeübt werden musste. Sobald dieser in der euripideischen Tonart zu singen geübt war, erhob sich jene schachspielartige Gattung des Schauspiels, die neuere Komödie, mit ihrem fortwährenden Triumphe der Schlauheit und Verschlagenheit. Euripides aber — der Chorleiter — wurde unaufhörlich gepriesen: ja man würde sich getödtet haben, um noch mehr von ihm zu lernen, wenn man nicht gewusst hätte, dass die tragischen Dichter eben so todt seien wie die Tragödie. Mit ihr aber hatte der Hellene den Glauben an seine Unsterblichkeit aufgegeben, nicht nur den Glauben an eine ideale Vergangenheit, sondern auch den Glauben an eine ideale Zukunft. Das Wort aus der bekannten Grabschrift „als Greis leichtsinnig und grillig" gilt auch vom greisen Hellenenthume. Der Augenblick, der Witz, der Leichtsinn, die Laune sind seine höchsten Gottheiten; der fünfte Stand, der des Sclaven, kommt, wenigstens der Gesinnung nach, jetzt zur Herrschaft: und wenn jetzt überhaupt noch von „griechischer Heiterkeit" die Rede sein darf, so ist es die Heiterkeit des Sclaven, der nichts Schweres zu verantworten, nichts Grosses zu erstreben, nichts Vergangenes oder Zukünftiges höher zu schätzen weiss als das Gegenwärtige. Dieser Schein der „griechischen Heiterkeit" war es, der die tiefsinnigen und furchtbaren Naturen der

vier ersten Jahrhunderte des Christenthums so empörte: ihnen erschien diese weibische Flucht vor dem Ernst und dem Schrecken, dieses feige Sichgenügenlassen am bequemen Genuss nicht nur verächtlich, sondern als die eigentlich antichristliche Gesinnung. Und ihrem Einfluss ist es zuzuschreiben, dass die durch Jahrhunderte fortlebende Anschauung des griechischen Alterthums mit fast unüberwindlicher Zähigkeit jene blassrothe Heiterkeitsfarbe festhielt — als ob es nie ein sechstes Jahrhundert mit seiner Geburt der Tragödie, seinen Mysterien, seinen Pythagoras und Heraklit gegeben hätte, ja als ob die Kunstwerke der grossen Zeit gar nicht vorhanden wären, die doch — jedes für sich — aus dem Boden einer solchen greisenhaften und sclavenmässigen Daseinslust und Heiterkeit gar nicht zu erklären sind und auf eine völlig andere Weltbetrachtung als ihren Existenzgrund hinweisen.

Wenn zuletzt behauptet wurde, dass Euripides den Zuschauer auf die Bühne gebracht habe, um zugleich damit den Zuschauer zum Urtheil über das Drama erst wahrhaft zu befähigen, so entsteht der Schein, als ob die ältere tragische Kunst aus einem Missverhältniss zum Zuschauer nicht herausgekommen sei: und man möchte versucht sein, die radicale Tendenz des Euripides, ein entsprechendes Verhältniss zwischen Kunstwerk und Publicum zu erzielen, als einen Fortschritt über Sophokles hinaus zu preisen. Nun aber ist „Publicum“ nur ein Wort und durchaus keine gleichartige und in sich verharrende Grösse. Woher soll dem Künstler die Verpflichtung kommen, sich einer Kraft zu accomodiren, die ihre Stärke nur in der Zahl hat? Und wenn er sich, seiner Begabung und seinen Absichten nach, über jeden einzelnen dieser Zuschauer erhaben fühlt, wie dürfte er vor dem gemeinsamen Ausdruck aller dieser ihm untergeordneten Capacitäten mehr Achtung empfinden als

vor dem relativ am höchsten begabten einzelnen Zuschauer? In Wahrheit hat kein griechischer Künstler mit grösserer Verwegenheit und Selbstgenugsamkeit sein Publicum durch ein langes Leben hindurch behandelt als gerade Euripides: er, der selbst da noch, als die Masse sich ihm zu Füssen warf, in erhabenem Trotze seiner eigenen Tendenz öffentlich in's Gesicht schlug, derselben Tendenz, mit der er über die Masse gesiegt hatte. Wenn dieser Genius die geringste Ehrfurcht vor dem Pandämonium des Publicums gehabt hätte, so wäre er unter den Keulenschlägen seiner Misserfolge längst vor der Mitte seiner Laufbahn zusammengebrochen. Wir sehen bei dieser Erwägung, dass unser Ausdruck, Euripides habe den Zuschauer auf die Bühne gebracht, um den Zuschauer wahrhaft urtheilsfähig zu machen, nur ein provisorischer war, und dass wir nach einem tieferen Verständniss seiner Tendenz zu suchen haben. Umgekehrt ist es ja allerseits bekannt, wie Aeschylus und Sophokles Zeit ihres Lebens, ja weit über dasselbe hinaus, im Vollbesitze der Volksgunst standen, wie also bei diesen Vorgängern des Euripides keineswegs von einem Missverhältniss zwischen Kunstwerk und Publicum die Rede sein kann. Was trieb den reichbegabten und unablässig zum Schaffen gedrängten Künstler so gewaltsam von dem Wege ab, über dem die Sonne der grössten Dichternamen und der unbewölkte Himmel der Volksgunst leuchteten? Welche sonderbare Rücksicht auf den Zuschauer führte ihn dem Zuschauer entgegen? Wie konnte er aus zu hoher Achtung vor seinem Publicum — sein Publicum missachten?

Euripides fühlte sich — das ist die Lösung des eben dargestellten Räthsels — als Dichter wohl über die Masse, nicht aber über zwei seiner Zuschauer erhaben: die Masse brachte er auf die Bühne, jene beiden Zuschauer verehrte er als die allein urtheilsfähigen Richter und Meister aller seiner Kunst:

ihren Weisungen und Mahnungen folgend übertrug er die ganze Welt von Empfindungen, Leidenschaften und Erfahrungen, die bis jetzt auf den Zuschauerbänken als unsichtbarer Chor zu jeder Festvorstellung sich einstellten, in die Seelen seiner Bühnenhelden, ihren Forderungen gab er nach, als er für diese neuen Charaktere auch das neue Wort und den neuen Ton suchte, in ihren Stimmen allein hörte er die gültigen Richtersprüche seines Schaffens eben so wie die siegverheissende Ermuthigung, wenn er von der Justiz des Publicums sich wieder einmal verurtheilt sah.

Von diesen beiden Zuschauern ist der eine — Euripides selbst, Euripides *als Denker,* nicht als Dichter. Von ihm könnte man sagen, dass die ausserordentliche Fülle seines kritischen Talents, ähnlich wie bei Lessing, einen productiv künstlerischen Nebentrieb wenn nicht erzeugt, so doch fortwährend befruchtet habe. Mit dieser Begabung, mit aller Helligkeit und Behendigkeit seines kritischen Denkens hatte Euripides im Theater gesessen und sich angestrengt, an den Meisterwerken seiner grossen Vorgänger wie an dunkelgewordenen Gemälden Zug um Zug, Linie um Linie wiederzuerkennen. Und hier nun war ihm begegnet, was dem in die tieferen Geheimnisse der äschyleischen Tragödie Eingeweihten nicht unerwartet sein darf: er gewahrte etwas Incommensurables in jedem Zug und in jeder Linie, eine gewisse täuschende Bestimmtheit und zugleich eine räthselhafte Tiefe, ja Unendlichkeit des Hintergrundes. Die klarste Figur hatte immer noch einen Kometenschweif an sich, der in's Ungewisse, Unaufhellbare zu deuten schien. Dasselbe Zwielicht lag über dem Bau des Drama's, zumal über der Bedeutung des Chors. Und wie zweifelhaft blieb ihm die Lösung der ethischen Probleme! Wie fragwürdig die Behandlung der Mythen! Wie ungleichmässig die Vertheilung von Glück und Unglück! Selbst in der Sprache der älteren

Tragödie war ihm vieles anstössig, mindestens räthselhaft; besonders fand er zu viel Pomp für einfache Verhältnisse, zu viel Tropen und Ungeheuerlichkeiten für die Schlichtheit der Charaktere. So sass er, unruhig grübelnd, im Theater, und er, der Zuschauer, gestand sich, dass er seine grossen Vorgänger nicht verstehe. Galt ihm aber der Verstand als die eigentliche Wurzel alles Geniessens und Schaffens, so musste er fragen und um sich schauen, ob denn Niemand so denke wie er und sich gleichfalls jene Incommensurabilität eingestehe. Aber die Vielen und mit ihnen die besten Einzelnen hatten nur ein misstrauisches Lächeln für ihn; erklären aber konnte ihm Keiner, warum seinen Bedenken und Einwendungen gegenüber die grossen Meister doch im Rechte seien. Und in diesem qualvollen Zustande fand er *den anderen Zuschauer,* der die Tragödie nicht begriff und deshalb nicht achtete. Mit diesem im Bunde durfte er es wagen, aus seiner Vereinsamung heraus den ungeheuren Kampf gegen die Kunstwerke des Aeschylus und Sophokles zu beginnen — nicht mit Streitschriften, sondern als dramatischer Dichter, der *seine* Vorstellung von der Tragödie der überlieferten entgegenstellt. —

12

Bevor wir diesen anderen Zuschauer bei Namen nennen, verharren wir hier einen Augenblick, um uns jenen früher geschilderten Eindruck des Zwiespältigen und Incommensurabeln im Wesen der äschyleischen Tragödie selbst in's Gedächtniss zurückzurufen. Denken wir an unsere eigene Befremdung dem *Chore* und dem *tragischen Helden* jener Tragödie gegenüber, die wir beide mit unseren Gewohnheiten ebensowenig wie mit der Ueberlieferung zu reimen wussten — bis wir jene Doppelheit selbst als Ursprung

und Wesen der griechischen Tragödie wiederfanden, als den Ausdruck zweier in einander gewobenen Kunsttriebe, *des Apollinischen und des Dionysischen.*

Jenes ursprüngliche und allmächtige dionysische Element aus der Tragödie auszuscheiden und sie rein und neu auf undionysischer Kunst, Sitte und Weltbetrachtung aufzubauen — dies ist die jetzt in heller Beleuchtung sich uns enthüllende Tendenz des Euripides.

Euripides selbst hat am Abend seines Lebens die Frage nach dem Werth und der Bedeutung dieser Tendenz in einem Mythus seinen Zeitgenossen auf das Nachdrücklichste vorgelegt. Darf überhaupt das Dionysische bestehen? Ist es nicht mit Gewalt aus dem hellenischen Boden auszurotten? Gewiss, sagt uns der Dichter, wenn es nur möglich wäre; aber der Gott Dionysus ist zu mächtig; der verständigste Gegner — wie Pentheus in den „Bacchen" — wird unvermuthet von ihm bezaubert und läuft nachher mit dieser Verzauberung in sein Verhängniss. Das Urtheil der beiden Greise Kadmus und Tiresias scheint auch das Urtheil des greisen Dichters zu sein: das Nachdenken der klügsten Einzelnen werfe jene alten Volkstraditionen, jene sich ewig fortpflanzende Verehrung des Dionysus nicht um, ja es gezieme sich, solchen wunderbaren Kräften gegenüber mindestens eine diplomatisch vorsichtige Theilnahme zu zeigen: wobei es aber immer noch möglich sei, dass der Gott an einer so lauen Betheiligung Anstoss nehme und den Diplomaten — wie hier den Kadmus — schliesslich in einen Drachen verwandle. Dies sagt uns ein Dichter, der mit heroischer Kraft ein langes Leben hindurch dem Dionysus widerstanden hat — um am Ende desselben mit einer Glorification seines Gegners und einem Selbstmorde seine Laufbahn zu schliessen, einem Schwindelnden gleich, der, um nur dem entsetzlichen, nicht mehr erträglichen Wirbel zu

entgehn, sich vom Thurme herunterstürzt. Jene Tragödie ist ein Protest gegen die Ausführbarkeit seiner Tendenz; ach, und sie war bereits ausgeführt! Das Wunderbare war geschehn: als der Dichter widerrief, hatte bereits seine Tendenz gesiegt. Dionysus war bereits von der tragischen Bühne verscheucht und zwar durch eine aus Euripides redende dämonische Macht. Auch Euripides war in gewissem Sinne nur Maske: die Gottheit, die aus ihm redete, war nicht Dionysus, auch nicht Apollo, sondern ein ganz neugeborner Dämon, genannt Sokrates. Dies ist der neue Gegensatz: das Dionysische und das Sokratische, und das Kunstwerk der griechischen Tragödie ging an ihm zu Grunde. Mag nun auch Euripides uns durch seinen Widerruf zu trösten suchen, es gelingt ihm nicht: der herrlichste Tempel liegt in Trümmern; was nützt uns die Wehklage des Zerstörers und sein Geständniss, dass es der schönste aller Tempel gewesen sei? Und selbst dass Euripides zur Strafe von den Kunstrichtern aller Zeiten in einen Drachen verwandelt worden ist — wen möchte diese erbärmliche Compensation befriedigen?

Nähern wir uns jetzt jener *sokratischen* Tendenz, mit der Euripides die äschyleische Tragödie bekämpfte und besiegte.

Welches Ziel — so müssen wir uns jetzt fragen — konnte die euripideische Absicht, das Drama allein auf das Undionysische zu gründen, in der höchsten Idealität ihrer Durchführung überhaupt haben? Welche Form des Drama's blieb noch übrig, wenn es nicht aus dem Geburtsschoosse der Musik, in jenem geheimnissvollen Zwielicht des Dionysischen geboren werden sollte? Allein *das dramatisirte Epos:* in welchem apollinischen Kunstgebiete nun freilich die *tragische* Wirkung unerreichbar ist. Es kommt hierbei nicht auf den Inhalt der dargestellten Ereignisse an; ja ich möchte behaupten, dass es Goethe in seiner projectirten „Nausikaa" unmöglich gewesen sein würde, den Selbstmord jenes idylli-

schen Wesens — der den fünften Act ausfüllen sollte — tragisch ergreifend zu machen; so ungemein ist die Gewalt des Episch-Apollinischen, dass es die schreckensvollsten Dinge mit jener Lust am Scheine und der Erlösung durch den Schein vor unseren Augen verzaubert. Der Dichter des dramatisirten Epos kann eben so wenig wie der epische Rhapsode mit seinen Bildern völlig verschmelzen: er ist immer noch ruhig unbewegte, aus weiten Augen blickende Anschauung, die die Bilder *vor* sich sieht. Der Schauspieler in diesem dramatisirten Epos bleibt im tiefsten Grunde immer noch Rhapsode; die Weihe des inneren Träumens liegt auf allen seinen Actionen, so dass er niemals ganz Schauspieler ist.

Wie verhält sich nun diesem Ideal des apollinischen Drama's gegenüber das euripideische Stück? Wie zu dem feierlichen Rhapsoden der alten Zeit jener jüngere, der sein Wesen im platonischen „Jon" also beschreibt: „Wenn ich etwas Trauriges sage, füllen sich meine Augen mit Thränen; ist aber das, was ich sage, schrecklich und entsetzlich, dann stehen die Haare meines Hauptes vor Schauder zu Berge, und mein Herz klopft." Hier merken wir nichts mehr von jenem epischen Verlorensein im Scheine, von der affectlosen Kühle des wahren Schauspielers, der, gerade in seiner höchsten Thätigkeit, ganz Schein und Lust am Scheine ist. Euripides ist der Schauspieler mit dem klopfenden Herzen, mit den zu Berge stehenden Haaren; als sokratischer Denker entwirft er den Plan, als leidenschaftlicher Schauspieler führt er ihn aus. Reiner Künstler ist er weder im Entwerfen noch im Ausführen. So ist das euripideische Drama ein zugleich kühles und feuriges Ding, zum Erstarren und zum Verbrennen gleich befähigt; es ist ihm unmöglich, die apollinische Wirkung des Epos zu erreichen, während es andererseits sich von den dionysischen Elementen möglichst gelöst hat, und jetzt, um

überhaupt zu wirken, neue Erregungsmittel braucht, die nun nicht mehr innerhalb der beiden einzigen Kunsttriebe, des apollinischen und des dionysischen, liegen können. Diese Erregungsmittel sind kühle paradoxe *Gedanken* — an Stelle der apollinischen Anschauungen — und feurige *Affecte* — an Stelle der dionysischen Entzückungen — und zwar höchst realistisch nachgemachte, keineswegs in den Aether der Kunst getauchte Gedanken und Affecte.

Haben wir demnach so viel erkannt, dass es Euripides überhaupt nicht gelungen ist, das Drama allein auf das Apollinische zu gründen, dass sich vielmehr seine undionysische Tendenz in eine naturalistische und unkünstlerische verirrt hat, so werden wir jetzt dem Wesen des *ästhetischen Sokratismus* schon näher treten dürfen, dessen oberstes Gesetz ungefähr so lautet: „alles muss verständig sein, um schön zu sein", als Parallelsatz zu dem sokratischen „nur der Wissende ist tugendhaft". Mit diesem Kanon in der Hand maass Euripides alles Einzelne und rectificirte es gemäss diesem Princip: die Sprache, die Charaktere, den dramaturgischen Aufbau, die Chormusik. Was wir im Vergleich mit der sophokleischen Tragödie so häufig dem Euripides als dichterischen Mangel und Rückschritt anzurechnen pflegen, das ist zumeist das Product jenes eindringenden kritischen Prozesses, jener verwegenen Verständigkeit. Der euripideische *Prolog* diene uns als Beispiel für die Productivität jener rationalistischen Methode. Nichts kann unserer Bühnentechnik widerstrebender sein als der Prolog im Drama des Euripides. Dass eine einzelne auftretende Person am Eingange des Stückes erzählt, wer sie sei, was der Handlung vorangehe, was bis jetzt geschehen, ja was im Verlaufe des Stückes geschehen werde, das würde ein moderner Theaterdichter als ein muthwilliges und nicht zu verzeihendes Verzichtleisten auf den Effect der Spannung bezeichnen. Man weiss ja

alles, was geschehen wird; wer wird abwarten wollen, dass dies wirklich geschieht? — da ja hier keinesfalls das aufregende Verhältniss eines wahrsagenden Traumes zu einer später eintretenden Wirklichkeit stattfindet. Ganz anders reflectirte Euripides. Die Wirkung der Tragödie beruhte niemals auf der epischen Spannung, auf der anreizenden Ungewissheit, was sich jetzt und nachher ereignen werde: vielmehr auf jenen grossen rhetorisch-lyrischen Scenen, in denen die Leidenschaft und die Dialektik des Hauptheldens zu einem breiten und mächtigen Strome anschwoll. Zum Pathos, nicht zur Handlung bereitete alles vor: und was nicht zum Pathos vorbereitete, das galt als verwerflich. Das aber, was die genussvolle Hingabe an solche Scenen am stärksten erschwert, ist ein dem Zuhörer fehlendes Glied, eine Lücke im Gewebe der Vorgeschichte; so lange der Zuhörer noch ausrechnen muss, was diese und jene Person bedeute, was dieser und jener Conflict der Neigungen und Absichten für Voraussetzungen habe, ist seine volle Versenkung in das Leiden und Thun der Hauptpersonen, ist das athemlose Mitleiden und Mitfürchten noch nicht möglich. Die äschyleisch-sophokleische Tragödie verwandte die geistreichsten Kunstmittel, um dem Zuschauer in den ersten Scenen gewissermaassen zufällig alle jene zum Verständniss nothwendigen Fäden in die Hand zu geben: ein Zug, in dem sich jene edle Künstlerschaft bewährt, die das *nothwendige* Formelle gleichsam maskirt und als Zufälliges erscheinen lässt. Immerhin aber glaubte Euripides zu bemerken, dass während jener ersten Scenen der Zuschauer in eigenthümlicher Unruhe sei, um das Rechenexempel der Vorgeschichte auszurechnen, so dass die dichterischen Schönheiten und das Pathos der Exposition für ihn verloren ginge. Deshalb stellte er den Prolog noch vor die Exposition und legte ihn einer Person in den Mund, der man Vertrauen schenken durfte: eine Gottheit musste häufig

den Verlauf der Tragödie dem Publicum gewissermaassen garantiren und jeden Zweifel an der Realität des Mythus nehmen: in ähnlicher Weise, wie Descartes die Realität der empirischen Welt nur durch die Appellation an die Wahrhaftigkeit Gottes und seine Unfähigkeit zur Lüge zu beweisen vermochte. Dieselbe göttliche Wahrhaftigkeit braucht Euripides noch einmal am Schlusse seines Drama's, um die Zukunft seiner Helden dem Publicum sicher zu stellen; dies ist die Aufgabe des berüchtigten deus ex machina. Zwischen der epischen Vorschau und Hinausschau liegt die dramatisch-lyrische Gegenwart, das eigentliche „Drama".

So ist Euripides als Dichter vor allem der Wiederhall seiner bewussten Erkenntnisse; und gerade dies verleiht ihm eine so denkwürdige Stellung in der Geschichte der griechischen Kunst. Ihm muss im Hinblick auf sein kritisch-productives Schaffen oft zu Muthe gewesen sein, als sollte er den Anfang der Schrift des Anaxagoras für das Drama lebendig machen, deren erste Worte lauten: „im Anfang war alles beisammen; da kam der Verstand und schuf Ordnung". Und wenn Anaxagoras mit seinem „Nous" unter den Philosophen wie der erste Nüchterne unter lauter Trunkenen erschien, so mag auch Euripides sein Verhältniss zu den anderen Dichtern der Tragödie unter einem ähnlichen Bilde begriffen haben. So lange der einzige Ordner und Walter des Alls, der Nous, noch vom künstlerischen Schaffen ausgeschlossen war, war noch alles in einem chaotischen Urbrei beisammen; so musste Euripides urtheilen, so musste er die „trunkenen" Dichter als der erste „Nüchterne" verurtheilen. Das, was Sophokles von Aeschylus gesagt hat, er thue das Rechte, obschon unbewusst, war gewiss nicht im Sinne des Euripides gesagt: der nur so viel hätte gelten lassen, dass Aeschylus, *weil* er unbewusst schaffe, das Unrechte schaffe. Auch der göttliche Plato redet vom schöpferischen Vermögen des Dichters, in-

sofern dies nicht die bewusste Einsicht ist, zu allermeist nur ironisch und stellt es der Begabung des Wahrsagers und Traumdeuters gleich; sei doch der Dichter nicht eher fähig zu dichten als bis er bewusstlos geworden sei, und kein Verstand mehr in ihm wohne. Euripides unternahm es, wie es auch Plato unternommen hat, das Gegenstück des „unverständigen" Dichters der Welt zu zeigen; sein ästhetischer Grundsatz „alles muss bewusst sein, um schön zu sein", ist, wie ich sagte, der Parallelsatz zu dem sokratischen „alles muss bewusst sein, um gut zu sein". Demgemäss darf uns Euripides als der Dichter des ästhetischen Sokratismus gelten. Sokrates aber war jener *zweite Zuschauer,* der die ältere Tragödie nicht begriff und deshalb nicht achtete; mit ihm im Bunde wagte Euripides, der Herold eines neuen Kunstschaffens zu sein. Wenn an diesem die ältere Tragödie zu Grunde ging, so ist also der ästhetische Sokratismus das mörderische Princip: insofern aber der Kampf gegen das Dionysische der älteren Kunst gerichtet war, erkennen wir in Sokrates den Gegner des Dionysus, den neuen Orpheus, der sich gegen Dionysus erhebt und, obschon bestimmt, von den Mänaden des athenischen Gerichtshofes zerrissen zu werden, doch den übermächtigen Gott selbst zur Flucht nöthigt: welcher, wie damals, als er vor dem Edonerkönig Lykurg floh, sich in die Tiefen des Meeres rettete, nämlich in die mystischen Fluthen eines die ganze Welt allmählich überziehenden Geheimcultus.

13

Dass Sokrates eine enge Beziehung der Tendenz zu Euripides habe, entging dem gleichzeitigen Alterthume nicht; und der beredteste Ausdruck für diesen glücklichen Spürsinn ist jene in Athen umlaufende Sage, Sokrates pflege dem

Euripides im Dichten zu helfen. Beide Namen wurden von den Anhängern der „guten alten Zeit“ in einem Athem genannt, wenn es galt, die Volksverführer der Gegenwart aufzuzählen: von deren Einflusse es herrühre, dass die alte marathonische vierschrötige Tüchtigkeit an Leib und Seele immer mehr einer zweifelhaften Aufklärung, bei fortschreitender Verkümmerung der leiblichen und seelischen Kräfte, zum Opfer falle. In dieser Tonart, halb mit Entrüstung, halb mit Verachtung, pflegt die aristophanische Komödie von jenen Männern zu reden, zum Schrecken der Neueren, welche zwar Euripides gerne preisgeben, aber sich nicht genug darüber wundern können, dass Sokrates als der erste und oberste *Sophist,* als der Spiegel und Inbegriff aller sophistischen Bestrebungen bei Aristophanes erscheine: wobei es einzig einen Trost gewährt, den Aristophanes selbst als einen lüderlich lügenhaften Alcibiades der Poesie an den Pranger zu stellen. Ohne an dieser Stelle die tiefen Instincte des Aristophanes gegen solche Angriffe in Schutz zu nehmen, fahre ich fort, die enge Zusammengehörigkeit des Sokrates und des Euripides aus der antiken Empfindung heraus zu erweisen; in welchem Sinne namentlich daran zu erinnern ist, dass Sokrates als Gegner der tragischen Kunst sich des Besuchs der Tragödie enthielt, und nur, wenn ein neues Stück des Euripides aufgeführt wurde, sich unter den Zuschauern einstellte. Am berühmtesten ist aber die nahe Zusammenstellung beider Namen in dem delphischen Orakelspruche, welcher Sokrates als den Weisesten unter den Menschen bezeichnet, zugleich aber das Urtheil abgab, dass dem Euripides der zweite Preis im Wettkampfe der Weisheit gebühre.

Als der dritte in dieser Stufenleiter war Sophokles genannt; er, der sich gegen Aeschylus rühmen durfte, er thue das Rechte und zwar, weil er *wisse,* was das Rechte sei. Offen-

bar ist gerade der Grad der Helligkeit dieses *Wissens* dasjenige, was jene drei Männer gemeinsam als die drei „Wissenden" ihrer Zeit auszeichnet.

Das schärfste Wort aber für jene neue und unerhörte Hochschätzung des Wissens und der Einsicht sprach Sokrates, als er sich als den Einzigen vorfand, der sich eingestehe, *nichts zu wissen;* während er, auf seiner kritischen Wanderung durch Athen, bei den grössten Staatsmännern, Rednern, Dichtern und Künstlern vorsprechend, überall die Einbildung des Wissens antraf. Mit Staunen erkannte er, dass alle jene Berühmtheiten selbst über ihren Beruf ohne richtige und sichere Einsicht seien und denselben nur aus Instinct trieben. „Nur aus Instinct": mit diesem Ausdruck berühren wir Herz und Mittelpunkt der sokratischen Tendenz. Mit ihm verurtheilt der Sokratismus eben so die bestehende Kunst wie die bestehende Ethik: wohin er seine prüfenden Blicke richtet, sieht er den Mangel der Einsicht und die Macht des Wahns und schliesst aus diesem Mangel auf die innerliche Verkehrtheit und Verwerflichkeit des Vorhandenen. Von diesem einen Punkte aus glaubte Sokrates das Dasein corrigiren zu müssen: er, der Einzelne, tritt mit der Miene der Nichtachtung und der Ueberlegenheit, als der Vorläufer einer ganz anders gearteten Cultur, Kunst und Moral, in eine Welt hinein, deren Zipfel mit Ehrfurcht zu erhaschen wir uns zum grössten Glücke rechnen würden.

Dies ist die ungeheuere Bedenklichkeit, die uns jedesmal, Angesichts des Sokrates, ergreift und die uns immer und immer wieder anreizt, Sinn und Absicht dieser fragwürdigsten Erscheinung des Alterthums zu erkennen. Wer ist das, der es wagen darf, als ein Einzelner das griechische Wesen zu verneinen, das als Homer, Pindar und Aeschylus, als Phidias, als Perikles, als Pythia und Dionysus, als der tiefste Abgrund und die höchste Höhe unserer staunenden Anbetung gewiss

ist? Welche dämonische Kraft ist es, die diesen Zaubertrank in den Staub zu schütten sich erkühnen darf? Welcher Halbgott ist es, dem der Geisterchor der Edelsten der Menschheit zurufen muss: „Weh! Weh! Du hast sie zerstört, die schöne Welt, mit mächtiger Faust; sie stürzt, sie zerfällt!"

Einen Schlüssel zu dem Wesen des Sokrates bietet uns jene wunderbare Erscheinung, die als „Dämonion des Sokrates" bezeichnet wird. In besonderen Lagen, in denen sein ungeheurer Verstand in's Schwanken gerieth, gewann er einen festen Anhalt durch eine in solchen Momenten sich äussernde göttliche Stimme. Diese Stimme *mahnt,* wenn sie kommt, immer *ab.* Die instinctive Weisheit zeigt sich bei dieser gänzlich abnormen Natur nur, um dem bewussten Erkennen hier und da *hindernd* entgegenzutreten. Während doch bei allen productiven Menschen der Instinct gerade die schöpferisch-affirmative Kraft ist, und das Bewusstsein kritisch und abmahnend sich gebärdet: wird bei Sokrates der Instinct zum Kritiker, das Bewusstsein zum Schöpfer — eine wahre Monstrosität per defectum! Und zwar nehmen wir hier einen monstrosen defectus jeder mystischen Anlage wahr, so dass Sokrates als der specifische *Nicht-Mystiker* zu bezeichnen wäre, in dem die logische Natur durch eine Superfötation eben so excessiv entwickelt ist wie im Mystiker jene instinctive Weisheit. Andrerseits aber war es jenem in Sokrates erscheinenden logischen Triebe völlig versagt, sich gegen sich selbst zu kehren; in diesem fessellosen Dahinströmen zeigt er eine Naturgewalt, wie wir sie nur bei den allergrössten instinctiven Kräften zu unsrer schaudervollen Ueberraschung antreffen. Wer nur einen Hauch von jener göttlichen Naivetät und Sicherheit der sokratischen Lebensrichtung aus den platonischen Schriften gespürt hat, der fühlt auch, wie das ungeheure Triebrad des logischen Sokratismus gleichsam *hinter* Sokrates in Bewegung ist, und wie dies durch

Sokrates wie durch einen Schatten hindurch angeschaut werden muss. Dass er aber selbst von diesem Verhältniss eine Ahnung hatte, das drückt sich in dem würdevollen Ernste aus, mit dem er seine göttliche Berufung überall und noch vor seinen Richtern geltend machte. Ihn darin zu widerlegen war im Grunde eben so unmöglich als seinen die Instincte auflösenden Einfluss gut zu heissen. Bei diesem unlösbaren Conflicte war, als er einmal vor das Forum des griechischen Staates gezogen war, nur eine einzige Form der Verurtheilung geboten, die Verbannung; als etwas durchaus Räthselhaftes, Unrubricirbares, Unaufklärbares hätte man ihn über die Grenze weisen dürfen, ohne dass irgend eine Nachwelt im Recht gewesen wäre, die Athener einer schmählichen That zu zeihen. Dass aber der Tod und nicht nur die Verbannung über ihn ausgesprochen wurde, das scheint Sokrates selbst, mit völliger Klarheit und ohne den natürlichen Schauder vor dem Tode, durchgesetzt zu haben: er ging in den Tod, mit jener Ruhe, mit der er nach Plato's Schilderung als der letzte der Zecher im frühen Tagesgrauen das Symposion verlässt, um einen neuen Tag zu beginnen; indess hinter ihm, auf den Bänken und auf der Erde, die verschlafenen Tischgenossen zurückbleiben, um von Sokrates, dem wahrhaften Erotiker, zu träumen. *Der sterbende Sokrates* wurde das neue, noch nie sonst geschaute Ideal der edlen griechischen Jugend: vor allen hat sich der typische hellenische Jüngling, Plato, mit aller inbrünstigen Hingebung seiner Schwärmerseele vor diesem Bilde niedergeworfen.

14.

Denken wir uns jetzt das eine grosse Cyklopenauge des Sokrates auf die Tragödie gewandt, jenes Auge, in dem nie der holde Wahnsinn künstlerischer Begeisterung geglüht hat —

denken wir uns, wie es jenem Auge versagt war, in die dionysischen Abgründe mit Wohlgefallen zu schauen — was eigentlich musste es in der „erhabenen und hochgepriesenen“ tragischen Kunst, wie sie Plato nennt, erblicken? Etwas recht Unvernünftiges, mit Ursachen, die ohne Wirkungen, und mit Wirkungen, die ohne Ursachen zu sein schienen: dazu das Ganze so bunt und mannichfaltig, dass es einer besonnenen Gemüthsart widerstreben müsse, für reizbare und empfindliche Seelen aber ein gefährlicher Zunder sei. Wir wissen, welche einzige Gattung der Dichtkunst von ihm begriffen wurde, die *äsopische Fabel:* und dies geschah gewiss mit jener lächelnden Anbequemung, mit welcher der ehrliche gute Gellert in der Fabel von der Biene und der Henne das Lob der Poesie singt:

„Du siehst an mir, wozu sie nützt,
Dem, der nicht viel Verstand besitzt,
Die Wahrheit durch ein Bild zu sagen“.

Nun aber schien Sokrates die tragische Kunst nicht einmal „die Wahrheit zu sagen“: abgesehen davon, dass sie sich an den wendet, der „nicht viel Verstand besitzt“, also nicht an den Philosophen: ein zweifacher Grund, von ihr fern zu bleiben. Wie Plato, rechnete er sie zu den schmeichlerischen Künsten, die nur das Angenehme, nicht das Nützliche darstellen, und verlangte deshalb bei seinen Jüngern Enthaltsamkeit und strenge Absonderung von solchen unphilosophischen Reizungen; mit solchem Erfolge, dass der jugendliche Tragödiendichter Plato zu allererst seine Dichtungen verbrannte, um Schüler des Sokrates werden zu können. Wo aber unbesiegbare Anlagen gegen die sokratischen Maximen ankämpften, war die Kraft derselben, sammt der Wucht jenes ungeheuren Charakters, immer noch gross genug, um die Poesie selbst in neue und bis dahin unbekannte Stellungen zu drängen.

Ein Beispiel dafür ist der eben genannte Plato: er, der in der Verurtheilung der Tragödie und der Kunst überhaupt gewiss nicht hinter dem naiven Cynismus seines Meisters zurückgeblieben ist, hat doch aus voller künstlerischer Nothwendigkeit eine Kunstform schaffen müssen, die gerade mit den vorhandenen und von ihm abgewiesenen Kunstformen innerlich verwandt ist. Der Hauptvorwurf, den Plato der älteren Kunst zu machen hatte, — dass sie Nachahmung eines Scheinbildes sei, also noch einer niedrigeren Sphäre als die empirische Welt ist, angehöre — durfte vor allem nicht gegen das neue Kunstwerk gerichtet werden: und so sehen wir denn Plato bestrebt, über die Wirklichkeit hinaus zu gehn und die jener Pseudo-Wirklichkeit zu Grunde liegende Idee darzustellen. Damit aber war der Denker Plato auf einem Umwege ebendahin gelangt, wo er als Dichter stets heimisch gewesen war, und von wo aus Sophokles und die ganze ältere Kunst feierlich gegen jenen Vorwurf protestirten. Wenn die Tragödie alle früheren Kunstgattungen in sich aufgesaugt hatte, so darf dasselbe wiederum in einem excentrischen Sinne vom platonischen Dialoge gelten, der, durch Mischung aller vorhandenen Stile und Formen erzeugt, zwischen Erzählung, Lyrik, Drama, zwischen Prosa und Poesie in der Mitte schwebt und damit auch das strenge ältere Gesetz der einheitlichen sprachlichen Form durchbrochen hat; auf welchem Wege die *cynischen* Schriftsteller noch weiter gegangen sind, die in der grössten Buntscheckigkeit des Stils, im Hin- und Herschwanken zwischen prosaischen und metrischen Formen, auch das litterarische Bild des „rasenden Sokrates", den sie im Leben darzustellen pflegten, erreicht haben. Der platonische Dialog war gleichsam der Kahn, auf dem sich die schiffbrüchige ältere Poesie sammt allen ihren Kindern rettete: auf einen engen Raum zusammengedrängt und dem einen Steuermann Sokrates ängstlich unter-

thänig, fuhren sie jetzt in eine neue Welt hinein, die an dem phantastischen Bilde dieses Aufzugs sich nie satt sehen konnte. Wirklich hat für die ganze Nachwelt Plato das Vorbild einer neuen Kunstform gegeben, das Vorbild des *Roman's:* der als die unendlich gesteigerte äsopische Fabel zu bezeichnen ist, in der die Poesie in einer ähnlichen Rangordnung zur dialektischen Philosophie lebt, wie viele Jahrhunderte hindurch dieselbe Philosophie zur Theologie: nämlich als ancilla. Dies war die neue Stellung der Poesie, in die sie Plato unter dem Drucke des dämonischen Sokrates drängte.

Hier überwächst der *philosophische Gedanke* die Kunst und zwingt sie zu einem engen Sich-Anklammern an den Stamm der Dialektik. In dem logischen Schematismus hat sich die *apollinische* Tendenz verpuppt: wie wir bei Euripides etwas Entsprechendes und ausserdem eine Uebersetzung des *Dionysischen* in den naturalistischen Affect wahrzunehmen hatten. Sokrates, der dialektische Held im platonischen Drama, erinnert uns an die verwandte Natur des euripideischen Helden, der durch Grund und Gegengrund seine Handlungen vertheidigen muss und dadurch so oft in Gefahr geräth, unser tragisches Mitleiden einzubüssen: denn wer vermöchte das *optimistische* Element im Wesen der Dialektik zu verkennen, das in jedem Schlusse sein Jubelfest feiert und allein in kühler Helle und Bewusstheit athmen kann: das optimistische Element, das, einmal in die Tragödie eingedrungen, ihre dionysischen Regionen allmählich überwuchern und sie nothwendig zur Selbstvernichtung treiben muss — bis zum Todessprunge in's bürgerliche Schauspiel. Man vergegenwärtige sich nur die Consequenzen der sokratischen Sätze: „Tugend ist Wissen; es wird nur gesündigt aus Unwissenheit; der Tugendhafte ist der Glückliche": in diesen drei Grundformen des Optimismus liegt der Tod der Tragödie. Denn jetzt muss der

tugendhafte Held Dialektiker sein, jetzt muss zwischen Tugend und Wissen, Glaube und Moral ein nothwendiger sichtbarer Verband sein, jetzt ist die transscendentale Gerechtigkeitslösung des Aeschylus zu dem flachen und frechen Princip der „poetischen Gerechtigkeit" mit seinem üblichen deus ex machina erniedrigt.

Wie erscheint dieser neuen sokratisch-optimistischen Bühnenwelt gegenüber jetzt der *Chor* und überhaupt der ganze musikalisch-dionysische Untergrund der Tragödie? Als etwas Zufälliges, als eine auch wohl zu missende Reminiscenz an den Ursprung der Tragödie; während wir doch eingesehen haben, dass der Chor nur als *Ursache* der Tragödie und des Tragischen überhaupt verstanden werden kann. Schon bei Sophokles zeigt sich jene Verlegenheit in Betreff des Chors — ein wichtiges Zeichen, dass schon bei ihm der dionysische Boden der Tragödie zu zerbröckeln beginnt. Er wagt es nicht mehr, dem Chor den Hauptantheil der Wirkung anzuvertrauen, sondern schränkt sein Bereich dermaassen ein, dass er jetzt fast den Schauspielern coordinirt erscheint, gleich als ob er aus der Orchestra in die Scene hineingehoben würde: womit freilich sein Wesen völlig zerstört ist, mag auch Aristoteles gerade dieser Auffassung des Chors seine Beistimmung geben. Jene Verrückung der Chorposition, welche Sophokles jedenfalls durch seine Praxis und, der Ueberlieferung nach, sogar durch eine Schrift anempfohlen hat, ist der erste Schritt zur *Vernichtung* des Chors, deren Phasen in Euripides, Agathon und der neueren Komödie mit erschreckender Schnelligkeit auf einander folgen. Die optimistische Dialektik treibt mit der Geissel ihrer Syllogismen die *Musik* aus der Tragödie: d. h. sie zerstört das Wesen der Tragödie, welches sich einzig als eine Manifestation und Verbildlichung dionysischer Zustände, als sichtbare Symbolisirung der Musik, als die Traumwelt eines dionysischen Rausches interpretiren lässt.

Haben wir also sogar eine schon vor Sokrates wirkende antidionysische Tendenz anzunehmen, die nur in ihm einen unerhört grossartigen Ausdruck gewinnt: so müssen wir nicht vor der Frage zurückschrecken, wohin denn eine solche Erscheinung wie die des Sokrates deute: die wir doch nicht im Stande sind, Angesichts der platonischen Dialoge, als eine nur auflösende negative Macht zu begreifen. Und so gewiss die allernächste Wirkung des sokratischen Triebes auf eine Zersetzung der dionysischen Tragödie ausging, so zwingt uns eine tiefsinnige Lebenserfahrung des Sokrates selbst zu der Frage, ob denn zwischen dem Sokratismus und der Kunst *nothwendig* nur ein antipodisches Verhältniss bestehe und ob die Geburt eines „künstlerischen Sokrates" überhaupt etwas in sich Widerspruchsvolles sei.

Jener despotische Logiker hatte nämlich hier und da der Kunst gegenüber das Gefühl einer Lücke, einer Leere, eines halben Vorwurfs, einer vielleicht versäumten Pflicht. Oefters kam ihm, wie er im Gefängniss seinen Freunden erzählt, ein und dieselbe Traumerscheinung, die immer dasselbe sagte: „Sokrates, treibe Musik!" Er beruhigt sich bis zu seinen letzten Tagen mit der Meinung, sein Philosophiren sei die höchste Musenkunst, und glaubt nicht recht, dass eine Gottheit ihn an jene „gemeine, populäre Musik" erinnern werde. Endlich im Gefängniss versteht er sich, um sein Gewissen gänzlich zu entlasten, auch dazu, jene von ihm gering geachtete Musik zu treiben. Und in dieser Gesinnung dichtet er ein Proömium auf Apollo und bringt einige äsopische Fabeln in Verse. Das war etwas der dämonischen warnenden Stimme Aehnliches, was ihn zu diesen Uebungen drängte, es war seine apollinische Einsicht, dass er wie ein Barbarenkönig ein edles Götterbild nicht verstehe und in der Gefahr sei, sich an einer Gottheit zu versündigen — durch sein Nichtverstehn. Jenes Wort der sokratischen Traumerscheinung

ist das einzige Zeichen einer Bedenklichkeit über die Grenzen der logischen Natur: vielleicht — so musste er sich fragen — ist das mir Nichtverständliche doch nicht auch sofort das Unverständige? Vielleicht giebt es ein Reich der Weisheit, aus dem der Logiker verbannt ist? Vielleicht ist die Kunst sogar ein nothwendiges Correlativum und Supplement der Wissenschaft?

15

Im Sinne dieser letzten ahnungsvollen Fragen muss nun ausgesprochen werden, wie der Einfluss des Sokrates, bis auf diesen Moment hin, ja in alle Zukunft hinaus, sich, gleich einem in der Abendsonne immer grösser werdenden Schatten, über die Nachwelt hin ausgebreitet hat, wie derselbe zur Neuschaffung der *Kunst* — und zwar der Kunst im bereits metaphysischen, weitesten und tiefsten Sinne — immer wieder nöthigt und, bei seiner eignen Unendlichkeit, auch deren Unendlichkeit verbürgt.

Bevor dies erkannt werden konnte, bevor die innerste Abhängigkeit jeder Kunst von den Griechen, den Griechen von Homer bis auf Sokrates, überzeugend dargethan war, musste es uns mit diesen Griechen ergehen wie den Athenern mit Sokrates. Fast jede Zeit und Bildungsstufe hat einmal sich mit tiefem Missmuthe von den Griechen zu befreien gesucht, weil Angesichts derselben alles Selbstgeleistete, scheinbar völlig Originelle und recht aufrichtig Bewunderte plötzlich Farbe und Leben zu verlieren schien und zur misslungenen Copie, ja zur Caricatur zusammenschrumpfte. Und so bricht immer von Neuem einmal der herzliche Ingrimm gegen jenes anmaassliche Völkchen hervor, das sich erkühnte, alles Nichteinheimische für alle Zeiten als „barbarisch“ zu bezeichnen: wer sind jene, fragt man sich, die, obschon sie nur einen

ephemeren historischen Glanz, nur lächerlich engbegrenzte Institutionen, nur eine zweifelhafte Tüchtigkeit der Sitte aufzuweisen haben und sogar mit hässlichen Lastern gekennzeichnet sind, doch die Würde und Sonderstellung unter den Völkern in Anspruch nehmen, die dem Genius unter der Masse zukommt? Leider war man nicht so glücklich den Schierlingsbecher zu finden, mit dem ein solches Wesen einfach abgethan werden konnte: denn alles Gift, das Neid, Verläumdung und Ingrimm in sich erzeugten, reichte nicht hin, jene selbstgenugsame Herrlichkeit zu vernichten. Und so schämt und fürchtet man sich vor den Griechen; es sei denn, dass Einer die Wahrheit über alles achte und so sich auch diese Wahrheit einzugestehn wage, dass die Griechen unsere und jegliche Cultur als Wagenlenker in den Händen haben, dass aber fast immer Wagen und Pferde von zu geringem Stoffe und der Glorie ihrer Führer unangemessen sind, die dann es für einen Scherz erachten, ein solches Gespann in den Abgrund zu jagen: über den sie selbst, mit dem Sprunge des Achilles, hinwegsetzen.

Um die Würde einer solchen Führerstellung auch für Sokrates zu erweisen, genügt es, in ihm den Typus einer vor ihm unerhörten Daseinsform zu erkennen, den Typus des *theoretischen Menschen,* über dessen Bedeutung und Ziel zur Einsicht zu kommen, unsere nächste Aufgabe ist. Auch der theoretische Mensch hat ein unendliches Genügen am Vorhandenen, wie der Künstler, und ist wie jener vor der praktischen Ethik des Pessimismus und vor seinen nur im Finsteren leuchtenden Lynkeusaugen durch jenes Genügen geschützt. Wenn nämlich der Künstler bei jeder Enthüllung der Wahrheit immer nur mit verzückten Blicken an dem hängen bleibt, was auch jetzt, nach der Enthüllung, noch Hülle bleibt, geniesst und befriedigt sich der theoretische Mensch an der abgeworfenen Hülle und hat sein höchstes

Lustziel in dem Prozess einer immer glücklichen, durch eigene Kraft gelingenden Enthüllung. Es gäbe keine Wissenschaft, wenn ihr nur um jene *eine* nackte Göttin und um nichts Anderes zu thun wäre. Denn dann müsste es ihren Jüngern zu Muthe sein, wie Solchen, die ein Loch gerade durch die Erde graben wollten: von denen ein Jeder einsieht, dass er, bei grösster und lebenslänglicher Anstrengung, nur ein ganz kleines Stück der ungeheuren Tiefe zu durchgraben im Stande sei, welches vor seinen Augen durch die Arbeit des Nächsten wieder überschüttet wird, so dass ein Dritter wohl daran zu thun scheint, wenn er auf eigne Faust eine neue Stelle für seine Bohrversuche wählt. Wenn jetzt nun Einer zur Ueberzeugung beweist, dass auf diesem directen Wege das Antipodenziel nicht zu erreichen sei, wer wird noch in den alten Tiefen weiterarbeiten wollen, es sei denn, dass er sich nicht inzwischen genügen lasse, edles Gestein zu finden oder Naturgesetze zu entdecken. Darum hat Lessing, der ehrlichste theoretische Mensch, es auszusprechen gewagt, dass ihm mehr am Suchen der Wahrheit als an ihr selbst gelegen sei: womit das Grundgeheimniss der Wissenschaft, zum Erstaunen, ja Aerger der Wissenschaftlichen, aufgedeckt worden ist. Nun steht freilich neben dieser vereinzelten Erkenntniss, als einem Excess der Ehrlichkeit, wenn nicht des Uebermuthes, eine tiefsinnige *Wahnvorstellung,* welche zuerst in der Person des Sokrates zur Welt kam, jener unerschütterliche Glaube, dass das Denken, an dem Leitfaden der Causalität, bis in die tiefsten Abgründe des Seins reiche, und dass das Denken das Sein nicht nur zu erkennen, sondern sogar zu *corrigiren* im Stande sei. Dieser erhabene metaphysische Wahn ist als Instinct der Wissenschaft beigegeben und führt sie immer und immer wieder zu ihren Grenzen, an denen sie in *Kunst* umschlagen muss: *auf welche es eigentlich, bei diesem Mechanismus, abgesehn ist.*

Schauen wir jetzt, mit der Fackel dieses Gedankens, auf Sokrates hin: so erscheint er uns als der Erste, der an der Hand jenes Instinctes der Wissenschaft nicht nur leben, sondern — was bei weitem mehr ist — auch sterben konnte; und deshalb ist das Bild des *sterbenden Sokrates* als des durch Wissen und Gründe der Todesfurcht enthobenen Menschen das Wappenschild, das über dem Eingangsthor der Wissenschaft einen Jeden an deren Bestimmung erinnert, nämlich das Dasein als begreiflich und damit als gerechtfertigt erscheinen zu machen: wozu freilich, wenn die Gründe nicht reichen, schliesslich auch der *Mythus* dienen muss, den ich sogar als nothwendige Consequenz, ja als Absicht der Wissenschaft soeben bezeichnete.

Wer sich einmal anschaulich macht, wie nach Sokrates, dem Mystagogen der Wissenschaft, eine Philosophenschule nach der anderen wie Welle auf Welle sich ablöst, wie eine nie geahnte Universalität der Wissensgier in dem weitesten Bereich der gebildeten Welt und als eigentliche Aufgabe für jeden höher Befähigten die Wissenschaft auf die hohe See führte, von der sie niemals seitdem wieder völlig vertrieben werden konnte, wie durch diese Universalität erst ein gemeinsames Netz des Gedankens über den gesammten Erdball, ja mit Ausblicken auf die Gesetzlichkeit eines ganzen Sonnensystems, gespannt wurde; wer dies Alles, sammt der erstaunlich hohen Wissenspyramide der Gegenwart, sich vergegenwärtigt, der kann sich nicht entbrechen, in Sokrates den einen Wendepunkt und Wirbel der sogenannten Weltgeschichte zu sehen. Denn dächte man sich einmal diese ganze unbezifferbare Summe von Kraft, die für jene Welttendenz verbraucht worden ist, *nicht* im Dienste des Erkennens, sondern auf die praktischen d. h. egoistischen Ziele der Individuen und Völker verwendet, so wäre wahrscheinlich in allgemeinen Vernichtungskämpfen und fortdauernden

Völkerwanderungen die instinctive Lust zum Leben so abgeschwächt, dass, bei der Gewohnheit des Selbstmordes, der Einzelne vielleicht den letzten Rest von Pflichtgefühl empfinden müsste, wenn er, wie der Bewohner der Fidschi-Inseln, als Sohn seine Eltern, als Freund seinen Freund erdrosselt: ein praktischer Pessimismus, der selbst eine grausenhafte Ethik des Völkermordes aus Mitleid erzeugen könnte — der übrigens überall in der Welt vorhanden ist und vorhanden war, wo nicht die Kunst in irgend welchen Formen, besonders als Religion und Wissenschaft, zum Heilmittel und zur Abwehr jenes Pesthauchs erschienen ist.

Angesichts dieses praktischen Pessimismus ist Sokrates das Urbild des theoretischen Optimisten, der in dem bezeichneten Glauben an die Ergründlichkeit der Natur der Dinge dem Wissen und der Erkenntniss die Kraft einer Universalmedizin beilegt und im Irrthum das Uebel an sich begreift. In jene Gründe einzudringen und die wahre Erkenntniss vom Schein und vom Irrthum zu sondern, dünkte dem sokratischen Menschen der edelste, selbst der einzige wahrhaft menschliche Beruf zu sein: so wie jener Mechanismus der Begriffe, Urtheile und Schlüsse von Sokrates ab als höchste Bethätigung und bewunderungswürdigste Gabe der Natur über alle anderen Fähigkeiten geschätzt wurde. Selbst die erhabensten sittlichen Thaten, die Regungen des Mitleids, der Aufopferung, des Heroismus und jene schwer zu erringende Meeresstille der Seele, die der apollinische Grieche Sophrosyne nannte, wurden von Sokrates und seinen gleichgesinnten Nachfolgern bis auf die Gegenwart hin aus der Dialektik des Wissens abgeleitet und demgemäss als lehrbar bezeichnet. Wer die Lust einer sokratischen Erkenntniss an sich erfahren hat und spürt, wie diese, in immer weiteren Ringen, die ganze Welt der Erscheinungen zu umfassen sucht, der wird von da an keinen Stachel, der zum Dasein drängen könnte,

heftiger empfinden als die Begierde, jene Eroberung zu vollenden und das Netz undurchdringbar fest zu spinnen. Einem so Gesinnten erscheint dann der platonische Sokrates als der Lehrer einer ganz neuen Form der „griechischen Heiterkeit" und Daseinsseligkeit, welche sich in Handlungen zu entladen sucht und diese Entladung zumeist in mäeutischen und erziehenden Einwirkungen auf edle Jünglinge, zum Zweck der endlichen Erzeugung des Genius, finden wird.

Nun aber eilt die Wissenschaft, von ihrem kräftigen Wahne angespornt, unaufhaltsam bis zu ihren Grenzen, an denen ihr im Wesen der Logik verborgener Optimismus scheitert. Denn die Peripherie des Kreises der Wissenschaft hat unendlich viele Punkte, und während noch gar nicht abzusehen ist, wie jemals der Kreis völlig ausgemessen werden könnte, so trifft doch der edle und begabte Mensch, noch vor der Mitte seines Daseins und unvermeidlich, auf solche Grenzpunkte der Peripherie, wo er in das Unaufhellbare starrt. Wenn er hier zu seinem Schrecken sieht, wie die Logik sich an diesen Grenzen um sich selbst ringelt und endlich sich in den Schwanz beisst — da bricht die neue Form der Erkenntniss durch, *die tragische Erkenntniss,* die, um nur ertragen zu werden, als Schutz und Heilmittel die Kunst braucht.

Schauen wir, mit gestärkten und an den Griechen erlabten Augen, auf die höchsten Sphären derjenigen Welt, die uns umfluthet, so gewahren wir die in Sokrates vorbildlich erscheinende Gier der unersättlichen optimistischen Erkenntniss in tragische Resignation und Kunstbedürftigkeit umgeschlagen: während allerdings dieselbe Gier, auf ihren niederen Stufen, sich kunstfeindlich äussern und vornehmlich die dionysisch-tragische Kunst innerlich verabscheuen muss, wie dies an der Bekämpfung der äschyleischen Tragödie durch den Sokratismus beispielsweise dargestellt wurde.

Hier nun klopfen wir, bewegten Gemüthes, an die Pforten

der Gegenwart und Zukunft: wird jenes „Umschlagen“ zu immer neuen Configurationen des Genius und gerade des *musiktreibenden Sokrates* führen? Wird das über das Dasein gebreitete Netz der Kunst, sei es auch unter dem Namen der Religion oder der Wissenschaft, immer fester und zarter geflochten werden, oder ist ihm bestimmt, unter dem ruhelos barbarischen Treiben und Wirbeln, das sich jetzt „die Gegenwart“ nennt, in Fetzen zu reissen? — Besorgt, doch nicht trostlos stehen wir eine kleine Weile bei Seite, als die Beschaulichen, denen es erlaubt ist, Zeugen jener ungeheuren Kämpfe und Uebergänge zu sein. Ach! Es ist der Zauber dieser Kämpfe, dass, wer sie schaut, sie auch kämpfen muss!

16

An diesem angeführten historischen Beispiel haben wir klar zu machen gesucht, wie die Tragödie an dem Entschwinden des Geistes der Musik eben so gewiss zu Grunde geht, wie sie aus diesem Geiste allein geboren werden kann. Das Ungewöhnliche dieser Behauptung zu mildern und andererseits den Ursprung dieser unserer Erkenntniss aufzuzeigen, müssen wir uns jetzt freien Blicks den analogen Erscheinungen der Gegenwart gegenüber stellen; wir müssen mitten hinein in jene Kämpfe treten, welche, wie ich eben sagte, zwischen der unersättlichen optimistischen Erkenntniss und der tragischen Kunstbedürftigkeit in den höchsten Sphären unserer jetzigen Welt gekämpft werden. Ich will hierbei von allen den anderen gegnerischen Trieben absehn, die zu jeder Zeit der Kunst und gerade der Tragödie entgegenarbeiten und die auch in der Gegenwart in dem Maasse siegesgewiss um sich greifen, dass von den theatralischen Künsten z. B. allein die Posse und das Ballet in einem einigermaassen üppigen Wuchern ihre vielleicht nicht für Jeder-

mann wohlriechenden Blüthen treiben. Ich will nur von der *erlauchtesten Gegnerschaft* der tragischen Weltbetrachtung reden und meine damit die in ihrem tiefsten Wesen optimistische Wissenschaft, mit ihrem Ahnherrn Sokrates an der Spitze. Alsbald sollen auch die Mächte bei Namen genannt werden, welche mir *eine Wiedergeburt der Tragödie* — und welche andere selige Hoffnungen für das deutsche Wesen! — zu verbürgen scheinen.

Bevor wir uns mitten in jene Kämpfe hineinstürzen, hüllen wir uns in die Rüstung unsrer bisher eroberten Erkenntnisse. Im Gegensatz zu allen denen, welche beflissen sind, die Künste aus einem einzigen Princip, als dem nothwendigen Lebensquell jedes Kunstwerks abzuleiten, halte ich den Blick auf jene beiden künstlerischen Gottheiten der Griechen, Apollo und Dionysus, geheftet und erkenne in ihnen die lebendigen und anschaulichen Repräsentanten *zweier* in ihrem tiefsten Wesen und ihren höchsten Zielen verschiedenen Kunstwelten. Apollo steht vor mir, als der verklärende Genius des principii individuationis, durch den allein die Erlösung im Scheine wahrhaft zu erlangen ist: während unter dem mystischen Jubelruf des Dionysus der Bann der Individuation zersprengt wird und der Weg zu den Müttern des Sein's, zu dem innersten Kern der Dinge offen liegt. Dieser ungeheuere Gegensatz, der sich zwischen der plastischen Kunst als der apollinischen und der Musik als der dionysischen Kunst klaffend aufthut, ist einem Einzigen der grossen Denker in dem Maasse offenbar geworden, dass er, selbst ohne jene Anleitung der hellenischen Göttersymbolik, der Musik einen verschiedenen Charakter und Ursprung vor allen anderen Künsten zuerkannte, weil sie nicht, wie jene alle, Abbild der Erscheinung, sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst sei und also *zu allem Physischen der Welt das Metaphysische,* zu aller Erscheinung das Ding an sich

darstelle. (Schopenhauer, Welt als Wille und Vorstellung I, p. 310.) Auf diese wichtigste Erkenntniss aller Aesthetik, mit der, in einem ernstern Sinne genommen, die Aesthetik erst beginnt, hat Richard Wagner, zur Bekräftigung ihrer ewigen Wahrheit, seinen Stempel gedrückt, wenn er im „Beethoven" feststellt, dass die Musik nach ganz anderen ästhetischen Principien als alle bildenden Künste und überhaupt nicht nach der Kategorie der Schönheit zu bemessen sei: obgleich eine irrige Aesthetik, an der Hand einer missleiteten und entarteten Kunst, von jenem in der bildnerischen Welt geltenden Begriff der Schönheit aus sich gewöhnt habe, von der Musik eine ähnliche Wirkung wie von den Werken der bildenden Kunst zu fordern, nämlich die Erregung *des Gefallens an schönen Formen.* Nach der Erkenntniss jenes ungeheuren Gegensatzes fühlte ich eine starke Nöthigung, mich dem Wesen der griechischen Tragödie und damit der tiefsten Offenbarung des hellenischen Genius zu nahen: denn erst jetzt glaubte ich des Zaubers mächtig zu sein, über die Phraseologie unserer üblichen Aesthetik hinaus, das Urproblem der Tragödie mir leibhaft vor die Seele stellen zu können: wodurch mir ein so befremdlich eigenthümlicher Blick in das Hellenische vergönnt war, dass es mir scheinen musste, als ob unsre so stolz sich gebärdende classisch-hellenische Wissenschaft in der Hauptsache bis jetzt nur an Schattenspielen und Aeusserlichkeiten sich zu weiden gewusst habe.

Jenes Urproblem möchten wir vielleicht mit dieser Frage berühren: welche ästhetische Wirkung entsteht, wenn jene an sich getrennten Kunstmächte des Apollinischen und des Dionysischen neben einander in Thätigkeit gerathen? Oder in kürzerer Form: wie verhält sich die Musik zu Bild und Begriff? — Schopenhauer, dem Richard Wagner gerade für diesen Punkt eine nicht zu überbietende Deutlichkeit und Durchsichtigkeit der Darstellung nachrühmt, äussert sich hier-

über am ausführlichsten in der folgenden Stelle, die ich hier in ihrer ganzen Länge wiedergeben werde. Welt als Wille und Vorstellung I, p. 309: „Diesem allen zufolge können wir die erscheinende Welt, oder die Natur, und die Musik als zwei verschiedene Ausdrücke derselben Sache ansehen, welche selbst daher das allein Vermittelnde der Analogie beider ist, dessen Erkenntniss erfordert wird, um jene Analogie einzusehen. Die Musik ist demnach, wenn als Ausdruck der Welt angesehen, eine im höchsten Grad allgemeine Sprache, die sich sogar zur Allgemeinheit der Begriffe ungefähr verhält wie diese zu den einzelnen Dingen. Ihre Allgemeinheit ist aber keineswegs jene leere Allgemeinheit der Abstraction, sondern ganz anderer Art und ist verbunden mit durchgängiger deutlicher Bestimmtheit. Sie gleicht hierin den geometrischen Figuren und den Zahlen, welche als die allgemeinen Formen aller möglichen Objecte der Erfahrung und auf alle a priori anwendbar, doch nicht abstract, sondern anschaulich und durchgängig bestimmt sind. Alle möglichen Bestrebungen, Erregungen und Aeusserungen des Willens, alle jene Vorgänge im Innern des Menschen, welche die Vernunft in den weiten negativen Begriff Gefühl wirft, sind durch die unendlich vielen möglichen Melodien auszudrücken, aber immer in der Allgemeinheit blosser Form, ohne den Stoff, immer nur nach dem Ansich, nicht nach der Erscheinung, gleichsam die innerste Seele derselben, ohne Körper. Aus diesem innigen Verhältniss, welches die Musik zum wahren Wesen aller Dinge hat, ist auch dies zu erklären, dass, wenn zu irgend einer Scene, Handlung, Vorgang, Umgebung, eine passende Musik ertönt, diese uns den geheimsten Sinn derselben aufzuschliessen scheint und als der richtigste und deutlichste Commentar dazu auftritt; imgleichen, dass es Dem, der sich dem Eindruck einer Symphonie ganz hingiebt, ist, als sähe er alle möglichen Vorgänge des Lebens

und der Welt an sich vorüberziehen: dennoch kann er, wenn er sich besinnt, keine Aehnlichkeit angeben zwischen jenem Tonspiel und den Dingen, die ihm vorschwebten. Denn die Musik ist, wie gesagt, darin von allen anderen Künsten verschieden, dass sie nicht Abbild der Erscheinung, oder richtiger, der adäquaten Objectität des Willens, sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst ist und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstellt. Man könnte demnach die Welt ebensowohl verkörperte Musik, als verkörperten Willen nennen: daraus also ist es erklärlich, warum Musik jedes Gemälde, ja jede Scene des wirklichen Lebens und der Welt, sogleich in erhöhter Bedeutsamkeit hervortreten lässt; freilich um so mehr, je analoger ihre Melodie dem innern Geiste der gegebenen Erscheinung ist. Hierauf beruht es, dass man ein Gedicht als Gesang, oder eine anschauliche Darstellung als Pantomime, oder beides als Oper der Musik unterlegen kann Solche einzelne Bilder des Menschenlebens, der allgemeinen Sprache der Musik untergelegt, sind nie mit durchgängiger Nothwendigkeit ihr verbunden oder entsprechend; sondern sie stehen zu ihr nur im Verhältniss eines beliebigen Beispiels zu einem allgemeinen Begriff: sie stellen in der Bestimmtheit der Wirklichkeit Dasjenige dar, was die Musik in der Allgemeinheit blosser Form aussagt. Denn die Melodien sind gewissermaassen, gleich den allgemeinen Begriffen, ein Abstractum der Wirklichkeit. Diese nämlich, also die Welt der einzelnen Dinge, liefert das Anschauliche, das Besondere und Individuelle, den einzelnen Fall, sowohl zur Allgemeinheit der Begriffe, als zur Allgemeinheit der Melodien, welche beide Allgemeinheiten einander aber in gewisser Hinsicht entgegengesetzt sind; indem die Begriffe nur die allererst aus der Anschauung abstrahirten Formen, gleichsam die abgezogene äussere Schale der Dinge enthalten, also ganz

eigentlich Abstracta sind; die Musik hingegen den innersten aller Gestaltung vorhergängigen Kern, oder das Herz der Dinge giebt. Dies Verhältniss liesse sich recht gut in der Sprache der Scholastiker ausdrücken, indem man sagte: die Begriffe sind die universalia post rem, die Musik aber giebt die universalia ante rem, und die Wirklichkeit die universalia in re. — Dass aber überhaupt eine Beziehung zwischen einer Composition und einer anschaulichen Darstellung möglich ist, beruht, wie gesagt, darauf, dass beide nur ganz verschiedene Ausdrücke des selben innern Wesens der Welt sind. Wann nun im einzelnen Fall eine solche Beziehung wirklich vorhanden ist, also der Componist die Willensregungen, welche den Kern einer Begebenheit ausmachen, in der allgemeinen Sprache der Musik auszusprechen gewusst hat: dann ist die Melodie des Liedes, die Musik der Oper ausdrucksvoll. Die vom Componisten aufgefundene Analogie zwischen jenen beiden muss aber aus der unmittelbaren Erkenntniss des Wesens der Welt, seiner Vernunft unbewusst, hervorgegangen und darf nicht, mit bewusster Absichtlichkeit, durch Begriffe vermittelte Nachahmung sein: sonst spricht die Musik nicht das innere Wesen, den Willen selbst aus; sondern ahmt nur seine Erscheinung ungenügend nach; wie dies alle eigentlich nachbildende Musik thut". —

Wir verstehen also, nach der Lehre Schopenhauer's, die Musik als die Sprache des Willens unmittelbar und fühlen unsere Phantasie angeregt, jene zu uns redende, unsichtbare und doch so lebhaft bewegte Geisterwelt zu gestalten und sie in einem analogen Beispiel uns zu verkörpern. Andrerseits kommt Bild und Begriff, unter der Einwirkung einer wahrhaft entsprechenden Musik, zu einer erhöhten Bedeutsamkeit. Zweierlei Wirkungen pflegt also die dionysische Kunst auf das apollinische Kunstvermögen auszuüben: die Musik reizt zum *gleichnissartigen Anschauen* der dionysischen

Allgemeinheit, die Musik lässt sodann das gleichnissartige Bild *in höchster Bedeutsamkeit* hervortreten. Aus diesen an sich verständlichen und keiner tieferen Beobachtung unzugänglichen Thatsachen erschliesse ich die Befähigung der Musik, *den Mythus,* d. h. das bedeutsamste Exempel zu gebären und gerade den *tragischen* Mythus: den Mythus, der von der dionysischen Erkenntniss in Gleichnissen redet. An dem Phänomen des Lyrikers habe ich dargestellt, wie die Musik im Lyriker darnach ringt, in appollinischen Bildern über ihr Wesen sich kund zu geben: denken wir uns jetzt, dass die Musik in ihrer höchsten Steigerung auch zu einer höchsten Verbildlichung zu kommen suchen muss, so müssen wir für möglich halten, dass sie auch den symbolischen Ausdruck für ihre eigentliche dionysische Weisheit zu finden wisse; und wo anders werden wir diesen Ausdruck zu suchen haben, wenn nicht in der Tragödie und überhaupt im Begriff des *Tragischen?*

Aus dem Wesen der Kunst, wie sie gemeinhin nach der einzigen Kategorie des Scheines und der Schönheit begriffen wird, ist das Tragische in ehrlicher Weise gar nicht abzuleiten; erst aus dem Geiste der Musik heraus verstehen wir eine Freude an der Vernichtung des Individuums. Denn an den einzelnen Beispielen einer solchen Vernichtung wird uns nur das ewige Phänomen der dionysischen Kunst deutlich gemacht, die den Willen in seiner Allmacht gleichsam hinter dem principio individuationis, das ewige Leben jenseit aller Erscheinung und trotz aller Vernichtung zum Ausdruck bringt. Die metaphysische Freude am Tragischen ist eine Uebersetzung der instinctiv unbewussten dionysischen Weisheit in die Sprache des Bildes: der Held, die höchste Willenserscheinung, wird zu unserer Lust verneint, weil er doch nur Erscheinung ist, und das ewige Leben des Willens durch seine Vernichtung nicht berührt wird. „Wir glauben an

das ewige Leben", so ruft die Tragödie; während die Musik die unmittelbare Idee dieses Lebens ist. Ein ganz verschiednes Ziel hat die Kunst des Plastikers: hier überwindet Apollo das Leiden des Individuums durch die leuchtende Verherrlichung der *Ewigkeit der Erscheinung*, hier siegt die Schönheit über das dem Leben inhärirende Leiden, der Schmerz wird in einem gewissen Sinne aus den Zügen der Natur hinweggelogen. In der dionysischen Kunst und in deren tragischer Symbolik redet uns dieselbe Natur mit ihrer wahren, unverstellten Stimme an: „Seid wie ich bin! Unter dem unaufhörlichen Wechsel der Erscheinungen die ewig schöpferische, ewig zum Dasein zwingende, an diesem Erscheinungswechsel sich ewig befriedigende Urmutter!"

17

Auch die dionysische Kunst will uns von der ewigen Lust des Daseins überzeugen: nur sollen wir diese Lust nicht in den Erscheinungen, sondern hinter den Erscheinungen suchen. Wir sollen erkennen, wie alles, was entsteht, zum leidvollen Untergange bereit sein muss, wir werden gezwungen in die Schrecken der Individualexistenz hineinzublicken — und sollen doch nicht erstarren: ein metaphysischer Trost reisst uns momentan aus dem Getriebe der Wandelgestalten heraus. Wir sind wirklich in kurzen Augenblicken das Urwesen selbst und fühlen dessen unbändige Daseinsgier und Daseinslust; der Kampf, die Qual, die Vernichtung der Erscheinungen dünkt uns jetzt wie nothwendig, bei dem Uebermaass von unzähligen, sich in's Leben drängenden und stossenden Daseinsformen, bei der überschwänglichen Fruchtbarkeit des Weltwillens; wir werden von dem wüthenden Stachel dieser Qualen in demselben Augenblicke durchbohrt, wo wir gleichsam mit der unermesslichen Urlust am Dasein Eins geworden

sind und wo wir die Unzerstörbarkeit und Ewigkeit dieser Lust in dionysischer Entzückung ahnen. Trotz Furcht und Mitleid sind wir die glücklich-Lebendigen, nicht als Individuen, sondern als das *eine* Lebendige, mit dessen Zeugungslust wir verschmolzen sind.

Die Entstehungsgeschichte der griechischen Tragödie sagt uns jetzt mit lichtvoller Bestimmtheit, wie das tragische Kunstwerk der Griechen wirklich aus dem Geiste der Musik herausgeboren ist: durch welchen Gedanken wir zum ersten Male dem ursprünglichen und so erstaunlichen Sinne des Chors gerecht geworden zu sein glauben. Zugleich aber müssen wir zugeben, dass die vorhin aufgestellte Bedeutung des tragischen Mythus den griechischen Dichtern, geschweige den griechischen Philosophen, niemals in begrifflicher Deutlichkeit durchsichtig geworden ist; ihre Helden sprechen gewissermaassen oberflächlicher als sie handeln; der Mythus findet in dem gesprochnen Wort durchaus nicht seine adäquate Objectivation. Das Gefüge der Scenen und die anschaulichen Bilder offenbaren eine tiefere Weisheit, als der Dichter selbst in Worte und Begriffe fassen kann: wie das Gleiche auch bei Shakespeare beobachtet wird, dessen Hamlet z. B. in einem ähnlichen Sinne oberflächlicher redet als er handelt, so dass nicht aus den Worten heraus, sondern aus dem vertieften Anschauen und Ueberschauen des Ganzen jene früher erwähnte Hamletlehre zu entnehmen ist. In Betreff der griechischen Tragödie, die uns freilich nur als Wortdrama entgegentritt, habe ich sogar angedeutet, dass jene Incongruenz zwischen Mythus und Wort uns leicht verführen könnte, sie für flacher und bedeutungsloser zu halten, als sie ist, und demnach auch eine oberflächlichere Wirkung für sie vorauszusetzen, als sie nach den Zeugnissen der Alten gehabt haben muss: denn wie leicht vergisst man, dass, was dem Wortdichter nicht gelungen war, die höchste

Vergeistigung und Idealität des Mythus zu erreichen, ihm als schöpferischem Musiker in jedem Augenblick gelingen konnte! Wir freilich müssen uns die Uebermacht der musikalischen Wirkung fast auf gelehrtem Wege reconstruiren, um etwas von jenem unvergleichlichen Troste zu empfangen, der der wahren Tragödie zu eigen sein muss. Selbst diese musikalische Uebermacht aber würden wir nur, wenn wir Griechen wären, als solche empfunden haben: während wir in der ganzen Entfaltung der griechischen Musik — der uns bekannten und vertrauten, so unendlich reicheren gegenüber — nur das in schüchternem Kraftgefühle angestimmte Jünglingslied des musikalischen Genius zu hören glauben. Die Griechen sind, wie die ägyptischen Priester sagen, die ewigen Kinder, und auch in der tragischen Kunst nur die Kinder, welche nicht wissen, welches erhabene Spielzeug unter ihren Händen entstanden ist und — zertrümmert wird.

Jenes Ringen des Geistes der Musik nach bildlicher und mythischer Offenbarung, welches von den Anfängen der Lyrik bis zur attischen Tragödie sich steigert, bricht plötzlich, nach eben erst errungener üppiger Entfaltung, ab und verschwindet gleichsam von der Oberfläche der hellenischen Kunst: während die aus diesem Ringen geborne dionysische Weltbetrachtung in den Mysterien weiterlebt und in den wunderbarsten Metamorphosen und Entartungen nicht aufhört, ernstere Naturen an sich zu ziehen. Ob sie nicht aus ihrer mystischen Tiefe einst wieder als Kunst emporsteigen wird?

Hier beschäftigt uns die Frage, ob die Macht, an deren Entgegenwirken die Tragödie sich brach, für alle Zeit genug Stärke hat, um das künstlerische Wiedererwachen der Tragödie und der tragischen Weltbetrachtung zu verhindern. Wenn die alte Tragödie durch den dialektischen Trieb zum Wissen und zum Optimismus der Wissenschaft aus ihrem

Gleise gedrängt wurde, so wäre aus dieser Thatsache auf einen ewigen Kampf zwischen *der theoretischen* und *der tragischen Weltbetrachtung* zu schliessen; und erst nachdem der Geist der Wissenschaft bis an seine Grenze geführt ist, und sein Anspruch auf universale Gültigkeit durch den Nachweis jener Grenzen vernichtet ist, dürfte auf eine Wiedergeburt der Tragödie zu hoffen sein: für welche Culturform wir das Symbol *des musiktreibenden Sokrates*, in dem früher erörterten Sinne, hinzustellen hätten. Bei dieser Gegenüberstellung verstehe ich unter dem Geiste der Wissenschaft jenen zuerst in der Person des Sokrates an's Licht gekommenen Glauben an die Ergründlichkeit der Natur und an die Universalheilkraft des Wissens.

Wer sich an die nächsten Folgen dieses rastlos vorwärtsdringenden Geistes der Wissenschaft erinnert, wird sich sofort vergegenwärtigen, wie durch ihn der *Mythus* vernichtet wurde und wie durch diese Vernichtung die Poesie aus ihrem natürlichen idealen Boden, als eine nunmehr heimatlose, verdrängt war. Haben wir mit Recht der Musik die Kraft zugesprochen, den Mythus wieder aus sich gebären zu können, so werden wir den Geist der Wissenschaft auch auf der Bahn zu suchen haben, wo er dieser mythenschaffenden Kraft der Musik feindlich entgegentritt. Dies geschieht in der Entfaltung des *neueren attischen Dithyrambus,* dessen Musik nicht mehr das innere Wesen, den Willen selbst aussprach, sondern nur die Erscheinung ungenügend, in einer durch Begriffe vermittelten Nachahmung wiedergab: von welcher innerlich entarteten Musik sich die wahrhaft musikalischen Naturen mit demselben Widerwillen abwandten, den sie vor der kunstmörderischen Tendenz des Sokrates hatten. Der sicher zugreifende Instinct des Aristophanes hat gewiss das Rechte erfasst, wenn er Sokrates selbst, die Tragödie des Euripides und die Musik der neueren Dithyrambiker in

dem gleichen Gefühle des Hasses zusammenfasste und in allen drei Phänomenen die Merkmale einer degenerirten Cultur witterte. Durch jenen neuen Dithyrambus ist die Musik in frevelhafter Weise zum imitatorischen Konterfei der Erscheinung z. B. einer Schlacht, eines Seesturmes gemacht und damit allerdings ihrer mythenschaffenden Kraft gänzlich beraubt worden. Denn wenn sie unsere Ergetzung nur dadurch zu erregen sucht, dass sie uns zwingt, äusserliche Analogien zwischen einem Vorgange des Lebens und der Natur und gewissen rhythmischen Figuren und charakteristischen Klängen der Musik zu suchen, wenn sich unser Verstand an der Erkenntniss dieser Analogien befriedigen soll, so sind wir in eine Stimmung herabgezogen, in der eine Empfängniss des Mythischen unmöglich ist; denn der Mythus will als ein einziges Exempel einer in's Unendliche hinein starrenden Allgemeinheit und Wahrheit anschaulich empfunden werden. Die wahrhaft dionysische Musik tritt uns als ein solcher allgemeiner Spiegel des Weltwillens gegenüber: jenes anschauliche Ereigniss, das sich in diesem Spiegel bricht, erweitert sich sofort für unser Gefühl zum Abbilde einer ewigen Wahrheit. Umgekehrt wird ein solches anschauliches Ereigniss durch die Tonmalerei des neueren Dithyrambus sofort jedes mythischen Charakters entkleidet; jetzt ist die Musik zum dürftigen Abbilde der Erscheinung geworden und darum unendlich ärmer als die Erscheinung selbst: durch welche Armuth sie für unsere Empfindung die Erscheinung selbst noch herabzieht, so dass jetzt z. B. eine derartig musikalisch imitirte Schlacht sich in Marschlärm, Signalklängen u. s. w. erschöpft, und unsere Phantasie gerade bei diesen Oberflächlichkeiten festgehalten wird. Die Tonmalerei ist also in jeder Beziehung das Gegenstück zu der mythenschaffenden Kraft der wahren Musik: durch sie wird die Erscheinung noch ärmer als sie ist, während durch die

dionysische Musik die einzelne Erscheinung sich zum Weltbilde bereichert und erweitert. Es war ein mächtiger Sieg des undionysischen Geistes, als er, in der Entfaltung des neueren Dithyrambus, die Musik sich selbst entfremdet und sie zur Sclavin der Erscheinung herabgedrückt hatte. Euripides, der in einem höheren Sinne eine durchaus unmusikalische Natur genannt werden muss, ist aus eben diesem Grunde leidenschaftlicher Anhänger der neueren dithyrambischen Musik und verwendet mit der Freigebigkeit eines Räubers alle ihre Effectstücke und Manieren.

Nach einer anderen Seite sehen wir die Kraft dieses undionysischen, gegen den Mythus gerichteten Geistes in Thätigkeit, wenn wir unsere Blicke auf das Ueberhandnehmen der *Charakterdarstellung* und des psychologischen Raffinements in der Tragödie von Sophokles ab richten. Der Charakter soll sich nicht mehr zum ewigen Typus erweitern lassen, sondern im Gegentheil so durch künstliche Nebenzüge und Schattirungen, durch feinste Bestimmtheit aller Linien individuell wirken, dass der Zuschauer überhaupt nicht mehr den Mythus, sondern die mächtige Naturwahrheit und die Imitationskraft des Künstlers empfindet. Auch hier gewahren wir den Sieg der Erscheinung über das Allgemeine und die Lust an dem einzelnen gleichsam anatomischen Präparat, wir athmen bereits die Luft einer theoretischen Welt, welcher die wissenschaftliche Erkenntniss höher gilt als die künstlerische Wiederspiegelung einer Weltregel. Die Bewegung auf der Linie des Charakteristischen geht schnell weiter: während noch Sophokles ganze Charaktere malt und zu ihrer raffinirten Entfaltung den Mythus in's Joch spannt, malt Euripides bereits nur noch grosse einzelne Charakterzüge, die sich in heftigen Leidenschaften zu äussern wissen; in der neuern attischen Komödie giebt es nur noch Masken mit *einem* Ausdruck, leichtsinnige Alte, geprellte

Kuppler, verschmitzte Sclaven in unermüdlicher Wiederholung. Wohin ist jetzt der mythenbildende Geist der Musik? Was jetzt noch von Musik übrig ist, das ist entweder Aufregungs- oder Erinnerungsmusik d. h. entweder ein Stimulanzmittel für stumpfe und verbrauchte Nerven oder Tonmalerei. Für die erstere kommt es auf den untergelegten Text kaum noch an: schon bei Euripides geht es, wenn seine Helden oder Chöre erst zu singen anfangen, recht lüderlich zu; wohin mag es bei seinen frechen Nachfolgern gekommen sein?

Am allerdeutlichsten aber offenbart sich der neue undionysische Geist in den *Schlüssen* der neueren Dramen. In der alten Tragödie war der metaphysische Trost am Ende zu spüren gewesen, ohne den die Lust an der Tragödie überhaupt nicht zu erklären ist; am reinsten tönt vielleicht im Oedipus auf Kolonos der versöhnende Klang aus einer anderen Welt. Jetzt, als der Genius der Musik aus der Tragödie entflohen war, ist, im strengen Sinne, die Tragödie todt: denn woher sollte man jetzt jenen metaphysischen Trost schöpfen können? Man suchte daher nach einer irdischen Lösung der tragischen Dissonanz; der Held, nachdem er durch das Schicksal hinreichend gemartert war, erntete in einer stattlichen Heirath, in göttlichen Ehrenbezeugungen einen wohlverdienten Lohn. Der Held war zum Gladiator geworden, dem man, nachdem er tüchtig geschunden und mit Wunden überdeckt war, gelegentlich die Freiheit schenkte. Der deus ex machina ist an Stelle des metaphysischen Trostes getreten. Ich will nicht sagen, dass die tragische Weltbetrachtung überall und völlig durch den andrängenden Geist des Undionysischen zerstört wurde: wir wissen nur, dass sie sich aus der Kunst gleichsam in die Unterwelt, in einer Entartung zum Geheimcult, flüchten musste. Aber auf dem weitesten Gebiete der Oberfläche des hellenischen Wesens

wüthete der verzehrende Hauch jenes Geistes, welcher sich in jener Form der „griechischen Heiterkeit“ kundgiebt, von der bereits früher, als von einer greisenhaft unproductiven Daseinslust, die Rede war; diese Heiterkeit ist ein Gegenstück zu der herrlichen „Naivetät“ der älteren Griechen, wie sie, nach der gegebenen Charakteristik, zu fassen ist als die aus einem düsteren Abgrunde hervorwachsende Blüthe der apollinischen Cultur, als der Sieg, den der hellenische Wille durch seine Schönheitsspiegelung über das Leiden und die Weisheit des Leidens davonträgt. Die edelste Form jener anderen Form der „griechischen Heiterkeit“, der alexandrinischen, ist die Heiterkeit *des theoretischen Menschen:* sie zeigt dieselben charakteristischen Merkmale, die ich soeben aus dem Geiste des Undionysischen ableitete — dass sie die dionysische Weisheit und Kunst bekämpft, dass sie den Mythus aufzulösen trachtet, dass sie an Stelle eines metaphysischen Trostes eine irdische Consonanz, ja einen eigenen deus ex machina setzt, nämlich den Gott der Maschinen und Schmelztiegel, d. h. die im Dienste des höheren Egoismus erkannten und verwendeten Kräfte der Naturgeister, dass sie an eine Correctur der Welt durch das Wissen, an ein durch die Wissenschaft geleitetes Leben glaubt und auch wirklich im Stande ist, den einzelnen Menschen in einen allerengsten Kreis von lösbaren Aufgaben zu bannen, innerhalb dessen er heiter zum Leben sagt: „Ich will dich: du bist werth erkannt zu werden.“

18

Es ist ein ewiges Phänomen: immer findet der gierige Wille ein Mittel, durch eine über die Dinge gebreitete Illusion seine Geschöpfe im Leben festzuhalten und zum Weiterleben zu zwingen. Diesen fesselt die sokratische Lust

des Erkennens und der Wahn, durch dasselbe die ewige Wunde des Daseins heilen zu können, jenen umstrickt der vor seinen Augen wehende verführerische Schönheitsschleier der Kunst, jenen wiederum der metaphysische Trost, dass unter dem Wirbel der Erscheinungen das ewige Leben unzerstörbar weiterfliesst: um von den gemeineren und fast noch kräftigeren Illusionen, die der Wille in jedem Augenblick bereit hält, zu schweigen. Jene drei Illusionsstufen sind überhaupt nur für die edler ausgestatteten Naturen, von denen die Last und Schwere des Daseins überhaupt mit tieferer Unlust empfunden wird und die durch ausgesuchte Reizmittel über diese Unlust hinwegzutäuschen sind. Aus diesen Reizmitteln besteht alles, was wir Cultur nennen: je nach der Proportion der Mischungen haben wir eine vorzugsweise *sokratische* oder *künstlerische* oder *tragische* Cultur: oder wenn man historische Exemplificationen erlauben will: es giebt entweder eine alexandrinische oder eine hellenische oder eine indische (brahmanische) Cultur.

Unsere ganze moderne Welt ist in dem Netz der alexandrinischen Cultur befangen und kennt als Ideal den mit höchsten Erkenntnisskräften ausgerüsteten, im Dienste der Wissenschaft arbeitenden *theoretischen Menschen,* dessen Urbild und Stammvater Sokrates ist. Alle unsere Erziehungsmittel haben ursprünglich dieses Ideal im Auge: jede andere Existenz hat sich mühsam nebenbei emporzuringen, als erlaubte, nicht als beabsichtigte Existenz. In einem fast erschreckenden Sinne ist hier eine lange Zeit der Gebildete allein in der Form des Gelehrten gefunden worden; selbst unsere dichterischen Künste haben sich aus gelehrten Imitationen entwickeln müssen, und in dem Haupteffect des Reimes erkennen wir noch die Entstehung unserer poetischen Form aus künstlichen Experimenten mit einer nicht heimischen, recht eigentlich gelehrten Sprache. Wie unverständlich müsste

einem ächten Griechen der an sich verständliche moderne Culturmensch Faust erscheinen, der durch alle Facultäten unbefriedigt stürmende, aus Wissenstrieb der Magie und dem Teufel ergebene Faust, den wir nur zur Vergleichung neben Sokrates zu stellen haben, um zu erkennen, dass der moderne Mensch die Grenzen jener sokratischen Erkenntnisslust zu ahnen beginnt und aus dem weiten wüsten Wissensmeere nach einer Küste verlangt. Wenn Goethe einmal zu Eckermann, mit Bezug auf Napoleon, äussert: „Ja mein Guter, es giebt auch eine Productivität der Thaten", so hat er, in anmuthig naiver Weise, daran erinnert, dass der nicht theoretische Mensch für den modernen Menschen etwas Unglaubwürdiges und Staunenerregendes ist, so dass es wieder der Weisheit eines Goethe bedarf, um auch eine so befremdende Existenzform begreiflich, ja verzeihlich zu finden.

Und nun soll man sich nicht verbergen, was im Schoosse dieser sokratischen Cultur verborgen liegt! Der unumschränkt sich wähnende Optimismus! Nun soll man nicht erschrecken, wenn die Früchte dieses Optimismus reifen, wenn die von einer derartigen Cultur bis in die niedrigsten Schichten hinein durchsäuerte Gesellschaft allmählich unter üppigen Wallungen und Begehrungen erzittert, wenn der Glaube an das Erdenglück Aller, wenn der Glaube an die Möglichkeit einer solchen allgemeinen Wissenscultur allmählich in die drohende Forderung eines solchen alexandrinischen Erdenglückes, in die Beschwörung eines Euripideischen deus ex machina umschlägt! Man soll es merken: die alexandrinische Cultur braucht einen Sclavenstand, um auf die Dauer existiren zu können: aber sie leugnet, in ihrer optimistischen Betrachtung des Daseins, die Nothwendigkeit eines solchen Standes und geht deshalb, wenn der Effect ihrer schönen Verführungs- und Beruhigungsworte von der „Würde des Menschen" und der „Würde der Arbeit" verbraucht ist, allmählich einer grauenvollen Ver-

nichtung entgegen. Es giebt nichts Furchtbareres als einen barbarischen Sclavenstand, der seine Existenz als ein Unrecht zu betrachten gelernt hat und sich anschickt, nicht nur für sich, sondern für alle Generationen Rache zu nehmen. Wer wagt es, solchen drohenden Stürmen entgegen, sicheren Muthes an unsere blassen und ermüdeten Religionen zu appelliren, die selbst in ihren Fundamenten zu Gelehrtenreligionen entartet sind: so dass der Mythus, die nothwendige Voraussetzung jeder Religion, bereits überall gelähmt ist, und selbst auf diesem Bereich jener optimistische Geist zur Herrschaft gekommen ist, den wir als den Vernichtungskeim unserer Gesellschaft eben bezeichnet haben.

Während das im Schoosse der theoretischen Cultur schlummernde Unheil allmählich den modernen Menschen zu ängstigen beginnt, und er, unruhig, aus dem Schatze seiner Erfahrungen nach Mitteln greift, um die Gefahr abzuwenden, ohne selbst an diese Mittel recht zu glauben; während er also seine eigenen Consequenzen zu ahnen beginnt: haben grosse allgemein angelegte Naturen, mit einer unglaublichen Besonnenheit, das Rüstzeug der Wissenschaft selbst zu benützen gewusst, um die Grenzen und die Bedingtheit des Erkennens überhaupt darzulegen und damit den Anspruch der Wissenschaft auf universale Geltung und universale Zwecke entscheidend zu leugnen: bei welchem Nachweise zum ersten Male jene Wahnvorstellung als solche erkannt wurde, welche, an der Hand der Causalität, sich anmaasst, das innerste Wesen der Dinge ergründen zu können. Der ungeheuren Tapferkeit und Weisheit Kant's und Schopenhauer's ist der schwerste Sieg gelungen, der Sieg über den im Wesen der Logik verborgen liegenden Optimismus, der wiederum der Untergrund unserer Cultur ist. Wenn dieser an die Erkennbarkeit und Ergründlichkeit aller Welträthsel, gestützt auf die ihm unbedenklichen aeternae veritates, ge-

glaubt und Raum, Zeit und Causalität als gänzlich unbedingte Gesetze von allgemeinster Gültigkeit behandelt hatte, offenbarte Kant, wie diese eigentlich nur dazu dienten, die blosse Erscheinung, das Werk der Maja, zur einzigen und höchsten Realität zu erheben und sie an die Stelle des innersten und wahren Wesens der Dinge zu setzen und die wirkliche Erkenntniss von diesem dadurch unmöglich zu machen, d. h., nach einem Schopenhauer'schen Ausspruche, den Träumer noch fester einzuschläfern (W. a. W. u. V. I, p. 498). Mit dieser Erkenntniss ist eine Cultur eingeleitet, welche ich als eine tragische zu bezeichnen wage: deren wichtigstes Merkmal ist, dass an die Stelle der Wissenschaft als höchstes Ziel die Weisheit gerückt wird, die sich, ungetäuscht durch die verführerischen Ablenkungen der Wissenschaften, mit unbewegtem Blicke dem Gesammtbilde der Welt zuwendet und in diesem das ewige Leiden mit sympathischer Liebesempfindung als das eigne Leiden zu ergreifen sucht. Denken wir uns eine heranwachsende Generation mit dieser Unerschrockenheit des Blicks, mit diesem heroischen Zug in's Ungeheure, denken wir uns den kühnen Schritt dieser Drachentödter, die stolze Verwegenheit, mit der sie allen den Schwächlichkeitsdoctrinen jenes Optimismus den Rücken kehren, um im Ganzen und Vollen „resolut zu leben": sollte es nicht nöthig sein, dass der tragische Mensch dieser Cultur, bei seiner Selbsterziehung zum Ernst und zum Schrecken, eine neue Kunst, die Kunst des metaphysischen Trostes, die Tragödie als die ihm zugehörige Helena begehren und mit Faust ausrufen muss:

> Und sollt' ich nicht, sehnsüchtigster Gewalt,
> In's Leben ziehn die einzigste Gestalt?

Nachdem aber die sokratische Cultur von zwei Seiten aus erschüttert ist und das Scepter ihrer Unfehlbarkeit nur noch

mit zitternden Händen zu halten vermag, einmal aus Furcht vor ihren eigenen Consequenzen, die sie nachgerade zu ahnen beginnt, sodann weil sie selbst von der ewigen Gültigkeit ihres Fundamentes nicht mehr mit dem früheren naiven Zutrauen überzeugt ist: so ist es ein trauriges Schauspiel, wie sich der Tanz ihres Denkens sehnsüchtig immer auf neue Gestalten stürzt, um sie zu umarmen, und sie dann plötzlich wieder, wie Mephistopheles die verführerischen Lamien, schaudernd fahren lässt. Das ist ja das Merkmal jenes „Bruches", von dem Jedermann als von dem Urleiden der modernen Cultur zu reden pflegt, dass der theoretische Mensch vor seinen Consequenzen erschrickt und unbefriedigt es nicht mehr wagt sich dem furchtbaren Eisstrome des Daseins anzuvertrauen: ängstlich läuft er am Ufer auf und ab. Er will nichts mehr ganz haben, ganz auch mit aller der natürlichen Grausamkeit der Dinge. Soweit hat ihn das optimistische Betrachten verzärtelt. Dazu fühlt er, wie eine Cultur, die auf dem Princip der Wissenschaft aufgebaut ist, zu Grunde gehen muss, wenn sie anfängt, *unlogisch* zu werden d. h. vor ihren Consequenzen zurück zu fliehen. Unsere Kunst offenbart diese allgemeine Noth: umsonst dass man sich an alle grossen productiven Perioden und Naturen imitatorisch anlehnt, umsonst dass man die ganze „Weltlitteratur" zum Troste des modernen Menschen um ihn versammelt und ihn mitten unter die Kunststile und Künstler aller Zeiten hinstellt, damit er ihnen, wie Adam den Thieren, einen Namen gebe: er bleibt doch der ewig Hungernde, der „Kritiker" ohne Lust und Kraft, der alexandrinische Mensch, der im Grunde Bibliothekar und Corrector ist und an Bücherstaub und Druckfehlern elend erblindet.

Man kann den innersten Gehalt dieser sokratischen Cultur nicht schärfer bezeichnen, als wenn man sie *die Cultur der Oper* nennt: denn auf diesem Gebiete hat sich diese Cultur mit eigener Naivetät über ihr Wollen und Erkennen ausgesprochen, zu unserer Verwunderung, wenn wir die Genesis der Oper und die Thatsachen der Opernentwicklung mit den ewigen Wahrheiten des Apollinischen und des Dionysischen zusammenhalten. Ich erinnere zunächst an die Entstehung des stilo rappresentativo und des Recitativs. Ist es glaublich, dass diese gänzlich veräusserlichte, der Andacht unfähige Musik der Oper von einer Zeit mit schwärmerischer Gunst, gleichsam als die Wiedergeburt aller wahren Musik, empfangen und gehegt werden konnte, aus der sich soeben die unaussprechbar erhabene und heilige Musik Palestrina's erhoben hatte? Und wer möchte andrerseits nur die zerstreuungssüchtige Ueppigkeit jener Florentiner Kreise und die Eitelkeit ihrer dramatischen Sänger für die so ungestüm sich verbreitende Lust an der Oper verantwortlich machen? Dass in derselben Zeit, ja in demselben Volke neben dem Gewölbebau Palestrinischer Harmonien, an dem das gesammte christliche Mittelalter gebaut hatte, jene Leidenschaft für eine halbmusikalische Sprechart erwachte, vermag ich mir nur aus einer im Wesen des Recitativs mitwirkenden *ausserkünstlerischen Tendenz* zu erklären.

Dem Zuhörer, der das Wort unter dem Gesange deutlich vernehmen will, entspricht der Sänger dadurch, dass er mehr spricht als singt und dass er den pathetischen Wortausdruck in diesem Halbgesange verschärft: durch diese Verschärfung des Pathos erleichtert er das Verständniss des Wortes und überwindet jene übrig gebliebene Hälfte der Musik. Die eigentliche Gefahr, die ihm jetzt droht, ist die, dass er der

Musik einmal zur Unzeit das Uebergewicht ertheilt, wodurch sofort Pathos der Rede und Deutlichkeit des Wortes zu Grunde gehen müsste: während er andrerseits immer den Trieb zu musikalischer Entladung und zu virtuosenhafter Präsentation seiner Stimme fühlt. Hier kommt ihm der „Dichter" zu Hülfe, der ihm genug Gelegenheiten zu lyrischen Interjectionen, Wort- und Sentenzenwiederholungen u. s. w. zu bieten weiss: an welchen Stellen der Sänger jetzt in dem rein musikalischen Elemente, ohne Rücksicht auf das Wort, ausruhen kann. Dieser Wechsel affectvoll eindringlicher, doch nur halb gesungener Rede und ganz gesungener Interjection, der im Wesen des stilo rappresentativo liegt, dies rasch wechselnde Bemühen, bald auf den Begriff und die Vorstellung, bald auf den musikalischen Grund des Zuhörers zu wirken, ist etwas so gänzlich Unnatürliches und den Kunsttrieben des Dionysischen und des Apollinischen in gleicher Weise so innerlich Widersprechendes, dass man auf einen Ursprung des Recitativs zu schliessen hat, der ausserhalb aller künstlerischen Instincte liegt. Das Recitativ ist nach dieser Schilderung zu definiren als die Vermischung des epischen und des lyrischen Vortrags und zwar keinesfalls die innerlich beständige Mischung, die bei so gänzlich disparaten Dingen nicht erreicht werden konnte, sondern die äusserlichste mosaikartige Conglutination, wie etwas Derartiges im Bereich der Natur und der Erfahrung gänzlich vorbildlos ist. *Dies war aber nicht die Meinung jener Erfinder des Recitativs:* vielmehr glauben sie selbst und mit ihnen ihr Zeitalter, dass durch jenen stilo rappresentativo das Geheimniss der antiken Musik gelöst sei, aus dem sich allein die ungeheure Wirkung eines Orpheus, Amphion, ja auch der griechischen Tragödie erklären lasse. Der neue Stil galt als die Wiedererweckung der wirkungsvollsten Musik, der altgriechischen: ja man durfte sich, bei der allgemeinen und ganz volksthüm-

lichen Auffassung der homerischen Welt *als der Urwelt,* dem Traume überlassen, jetzt wieder in die paradiesischen Anfänge der Menschheit hinabgestiegen zu sein, in der nothwendig auch die Musik jene unübertroffne Reinheit, Macht und Unschuld gehabt haben müsste, von der die Dichter in in ihren Schäferspielen so rührend zu erzählen wussten. Hier sehen wir in das innerlichste Werden dieser recht eigentlich modernen Kunstgattung, der Oper: ein mächtiges Bedürfniss erzwingt sich hier eine Kunst, aber ein Bedürfniss unästhetischer Art: die Sehnsucht zum Idyll, der Glaube an eine unvorzeitliche Existenz des künstlerischen und guten Menschen. Das Recitativ galt als die wiederentdeckte Sprache jenes Urmenschen; die Oper als das wiederaufgefundene Land jenes idyllisch oder heroisch guten Wesens, das zugleich in allen seinen Handlungen einem natürlichen Kunsttriebe folgt, das bei allem, was es zu sagen hat, wenigstens etwas singt, um, bei der leisesten Gefühlserregung, sofort mit voller Stimme zu singen. Es ist für uns jetzt gleichgültig, dass mit diesem neugeschaffnen Bilde des paradiesischen Künstlers die damaligen Humanisten gegen die alte kirchliche Vorstellung vom an sich verderbten und verlornen Menschen ankämpften: so dass die Oper als das Oppositionsdogma vom guten Menschen zu verstehen ist, mit dem aber zugleich ein Trostmittel gegen jenen Pessimismus gefunden war, zu dem gerade die Ernstgesinnten jener Zeit, bei der grauenhaften Unsicherheit aller Zustände, am stärksten gereizt waren. Genug, wenn wir erkannt haben, wie der eigentliche Zauber und damit die Genesis dieser neuen Kunstform in der Befriedigung eines gänzlich unästhetischen Bedürfnisses liegt, in der optimistischen Verherrlichung des Menschen an sich, in der Auffassung des Urmenschen als des von Natur guten und künstlerischen Menschen: welches Princip der Oper sich allmählich in eine drohende und entsetzliche *Forderung* um-

gewandelt hat, die wir, im Angesicht der socialistischen Bewegungen der Gegenwart, nicht mehr überhören können. Der „gute Urmensch“ will seine Rechte: welche paradiesischen Aussichten!

Ich stelle daneben noch eine eben so deutliche Bestätigung meiner Ansicht, dass die Oper auf den gleichen Principien mit unserer alexandrinischen Cultur aufgebaut ist. Die Oper ist die Geburt des theoretischen Menschen, des kritischen Laien, nicht des Künstlers: eine der befremdlichsten Thatsachen in der Geschichte aller Künste. Es war die Forderung recht eigentlich unmusikalischer Zuhörer, dass man vor allem das Wort verstehen müsse; so dass eine Wiedergeburt der Tonkunst nur zu erwarten sei, wenn man irgend eine Gesangesweise entdecken werde, bei welcher das Textwort über den Contrapunkt wie der Herr über den Diener herrsche. Denn die Worte seien um so viel edler als das begleitende harmonische System, um wie viel die Seele edler als der Körper sei. Mit der laienhaft unmusikalischen Rohheit dieser Ansichten wurde in den Anfängen der Oper die Verbindung von Musik, Bild und Wort behandelt; im Sinne dieser Aesthetik kam es auch in den vornehmen Laienkreisen von Florenz, durch hier patronisirte Dichter und Sänger, zu den ersten Experimenten. Der kunstohnmächtige Mensch erzeugt sich eine Art von Kunst, gerade dadurch, dass er der unkünstlerische Mensch an sich ist. Weil er die dionysische Tiefe der Musik nicht ahnt, verwandelt er sich den Musikgenuss zur verstandesmässigen Wort- und Tonrhetorik der Leidenschaft im stilo rappresentativo und zur Wohllust der Gesangeskünste; weil er keine Vision zu schauen vermag, zwingt er den Maschinisten und Decorationskünstler in seinen Dienst; weil er das wahre Wesen des Künstlers nicht zu erfassen weiss, zaubert er vor sich den „künstlerischen Urmenschen“ nach seinem Geschmack hin d. h. den Menschen,

der in der Leidenschaft singt und Verse spricht. Er träumt sich in eine Zeit hinein, in der die Leidenschaft ausreicht, um Gesänge und Dichtungen zu erzeugen: als ob je der Affect im Stande gewesen sei, etwas Künstlerisches zu schaffen. Die Voraussetzung der Oper ist ein falscher Glaube über den künstlerischen Process und zwar jener idyllische Glaube, dass eigentlich jeder empfindende Mensch Künstler sei. Im Sinne dieses Glaubens ist die Oper der Ausdruck des Laienthums in der Kunst, das seine Gesetze mit dem heitern Optimismus des theoretischen Menschen dictirt.

Sollten wir wünschen, die beiden eben geschilderten, bei der Entstehung der Oper wirksamen Vorstellungen unter einen Begriff zu vereinigen, so würde uns nur übrig bleiben, von einer *idyllischen Tendenz der Oper* zu sprechen: wobei wir uns allein der Ausdrucksweise und Erklärung Schiller's zu bedienen hätten. Entweder, sagt dieser, ist die Natur und das Ideal ein Gegenstand der Trauer, wenn jene als verloren, dieses als unerreicht dargestellt wird. Oder beide sind ein Gegenstand der Freude, indem sie als wirklich vorgestellt werden. Das erste giebt die Elegie in engerer, das andere die Idylle in weitester Bedeutung. Hier ist nun sofort auf das gemeinsame Merkmal jener beiden Vorstellungen in der Operngenesis aufmerksam zu machen, dass in ihnen das Ideal nicht als unerreicht, die Natur nicht als verloren empfunden wird. Es gab nach dieser Empfindung eine Urzeit des Menschen, in der er am Herzen der Natur lag und bei dieser Natürlichkeit zugleich das Ideal der Menschheit, in einer paradiesischen Güte und Künstlerschaft, erreicht hatte: von welchem vollkommnen Urmenschen wir alle abstammen sollten, ja dessen getreues Ebenbild wir noch wären: nur müssten wir Einiges von uns werfen, um uns selbst wieder als diesen Urmenschen zu erkennen, vermöge einer freiwilligen Entäusserung von überflüssiger Gelehrsamkeit, von

überreicher Cultur. Der Bildungsmensch der Renaissance liess sich durch eine opernhafte Imitation der griechischen Tragödie zu einem solchen Zusammenklang von Natur und Ideal, zu einer idyllischen Wirklichkeit zurückgeleiten, er benutzte diese Tragödie, wie Dante den Virgil benutzte, um bis an die Pforten des Paradieses geführt zu werden: während er von hier aus selbständig noch weiter schritt und von einer Imitation der höchsten griechischen Kunstform zu einer „Wiederbringung aller Dinge", zu einer Nachbildung der ursprünglichen Kunstwelt des Menschen überging. Welche zuversichtliche Gutmüthigkeit dieser verwegenen Bestrebungen, mitten im Schoosse der theoretischen Cultur! — einzig nur aus dem tröstenden Glauben zu erklären, dass „der Mensch an sich" der ewig tugendhafte Opernheld, der ewig flötende oder singende Schäfer sei, der sich endlich immer als solchen wiederfinden müsse, falls er sich selbst irgendwann einmal wirklich auf einige Zeit verloren habe, einzig die Frucht jenes Optimismus, der aus der Tiefe der sokratischen Weltbetrachtung hier wie eine süsslich verführerische Duftsäule emporsteigt.

Es liegt also auf den Zügen der Oper keinesfalls jener elegische Schmerz eines ewigen Verlustes, vielmehr die Heiterkeit des ewigen Wiederfindens, die bequeme Lust an einer idyllischen Wirklichkeit, die man wenigstens sich als wirklich in jedem Augenblicke vorstellen kann: wobei man vielleicht einmal ahnt, dass diese vermeinte Wirklichkeit nichts als ein phantastisch läppisches Getändel ist, dem jeder, der es an dem furchtbaren Ernst der wahren Natur zu messen und mit den eigentlichen Urscenen der Menschheitsanfänge zu vergleichen vermöchte, mit Ekel zurufen müsste: Weg mit dem Phantom! Trotzdem würde man sich täuschen, wenn man glaubte, ein solches tändelndes Wesen, wie die Oper ist, einfach durch einen kräftigen Anruf, wie ein Ge-

spenst, verscheuchen zu können. Wer die Oper vernichten will, muss den Kampf gegen jene alexandrinische Heiterkeit aufnehmen, die sich in ihr so naiv über ihre Lieblingsvorstellung ausspricht, ja deren eigentliche Kunstform sie ist. Was ist aber für die Kunst selbst von dem Wirken einer Kunstform zu erwarten, deren Ursprünge überhaupt nicht im ästhetischen Bereiche liegen, die sich vielmehr aus einer halb moralischen Sphäre auf das künstlerische Gebiet hinübergestohlen hat und über diese hybride Entstehung nur hier und da einmal hinwegzutäuschen vermochte? Von welchen Säften nährt sich dieses parasitische Opernwesen, wenn nicht von denen der wahren Kunst? Wird nicht zu muthmaassen sein, dass, unter seinen idyllischen Verführungen, unter seinen alexandrinischen Schmeichelkünsten, die höchste und wahrhaftig ernst zu nennende Aufgabe der Kunst — das Auge vom Blick in's Grauen der Nacht zu erlösen und das Subject durch den heilenden Balsam des Scheins aus dem Krampfe der Willensregungen zu retten — zu einer leeren und zerstreuenden Ergetzlichkeitstendenz entarten werde? Was wird aus den ewigen Wahrheiten des Dionysischen und Apollinischen, bei einer solchen Stilvermischung, wie ich sie am Wesen des stilo rappresentativo dargelegt habe? wo die Musik als Diener, das Textwort als Herr betrachtet, die Musik mit dem Körper, das Textwort mit der Seele verglichen wird? wo das höchste Ziel bestenfalls auf eine umschreibende Tonmalerei gerichtet sein wird, ähnlich wie ehedem im neuen attischen Dithyrambus? wo der Musik ihre wahre Würde, dionysischer Weltspiegel zu sein, völlig entfremdet ist, so dass ihr nur übrig bleibt, als Sclavin der Erscheinung, das Formenwesen der Erscheinung nachzuahmen und in dem Spiele der Linien und Proportionen eine äusserliche Ergetzung zu erregen. Einer strengen Betrachtung fällt dieser verhängnissvolle Einfluss der Oper auf die Musik ge-

radezu mit der gesammten modernen Musikentwicklung zusammen; dem in der Genesis der Oper und im Wesen der durch sie repräsentirten Cultur lauernden Optimismus ist es in beängstigender Schnelligkeit gelungen, die Musik ihrer dionysischen Weltbestimmung zu entkleiden und ihr einen formenspielerischen, vergnüglichen Charakter aufzuprägen: mit welcher Veränderung nur etwa die Metamorphose des äschyleischen Menschen in den alexandrinischen Heiterkeitsmenschen verglichen werden dürfte.

Wenn wir aber mit Recht in der hiermit angedeuteten Exemplification das Entschwinden des dionysischen Geistes mit einer höchst auffälligen, aber bisher unerklärten Umwandlung und Degeneration des griechischen Menschen in Zusammenhang gebracht haben — welche Hoffnungen müssen in uns aufleben, wenn uns die allersichersten Auspicien *den umgekehrten Process, das allmähliche Erwachen des dionysischen Geistes* in unserer gegenwärtigen Welt, verbürgen! Es ist nicht möglich, dass die göttliche Kraft des Herakles ewig im üppigen Frohndienste der Omphale erschlafft. Aus dem dionysischen Grunde des deutschen Geistes ist eine Macht emporgestiegen, die mit den Urbedingungen der sokratischen Cultur nichts gemein hat und aus ihnen weder zu erklären noch zu entschuldigen ist, vielmehr von dieser Cultur als das Schrecklich-Unerklärliche, als das Uebermächtig-Feindselige empfunden wird, *die deutsche Musik,* wie wir sie vornehmlich in ihrem mächtigen Sonnenlaufe von Bach zu Beethoven, von Beethoven zu Wagner zu verstehen haben. Was vermag die erkenntnisslüsterne Sokratik unserer Tage günstigsten Falls mit diesem aus unerschöpflichen Tiefen emporsteigenden Dämon zu beginnen? Weder von dem Zacken- und Arabeskenwerk der Opernmelodie aus, noch mit Hülfe des arithmetischen Rechenbretts der Fuge und der contrapunktischen Dialektik will sich die Formel finden lassen, in deren dreimal gewaltigem Licht

man jenen Dämon sich unterwürfig zu machen und zum Reden zu zwingen vermöchte. Welches Schauspiel, wenn jetzt unsere Aesthetiker, mit dem Fangnetz einer ihnen eignen „Schönheit", nach dem vor ihnen mit unbegreiflichem Leben sich tummelnden Musikgenius schlagen und haschen, unter Bewegungen, die nach der ewigen Schönheit ebensowenig als nach dem Erhabenen beurtheilt werden wollen. Man mag sich nur diese Musikgönner einmal leibhaft und in der Nähe besehen, wenn sie so unermüdlich Schönheit! Schönheit! rufen, ob sie sich dabei wie die im Schoosse des Schönen gebildeten und verwöhnten Lieblingskinder der Natur ausnehmen oder ob sie nicht vielmehr für die eigne Rohheit eine lügnerisch verhüllende Form, für die eigne empfindungsarme Nüchternheit einen ästhetischen Vorwand suchen: wobei ich z. B. an Otto Jahn denke. Vor der deutschen Musik aber mag sich der Lügner und Heuchler in Acht nehmen: denn gerade sie ist, inmitten aller unserer Cultur, der einzig reine, lautere und läuternde Feuergeist, von dem aus und zu dem hin, wie in der Lehre des grossen Heraklit von Ephesus, sich alle Dinge in doppelter Kreisbahn bewegen: alles, was wir jetzt Cultur, Bildung, Civilisation nennen, wird einmal vor dem untrüglichen Richter Dionysus erscheinen müssen.

Erinnern wir uns sodann, wie dem aus gleichen Quellen strömenden Geiste *der deutschen Philosophie,* durch Kant und Schopenhauer, es ermöglicht war, die zufriedne Daseinslust der wissenschaftlichen Sokratik, durch den Nachweis ihrer Grenzen, zu vernichten, wie durch diesen Nachweis eine unendlich tiefere und ernstere Betrachtung der ethischen Fragen und der Kunst eingeleitet wurde, die wir geradezu als die in Begriffe gefasste *dionysische Weisheit* bezeichnen können: wohin weist uns das Mysterium dieser Einheit zwischen der deutschen Musik und der deutschen Philosophie,

wenn nicht auf eine neue Daseinsform, über deren Inhalt wir uns nur aus hellenischen Analogien ahnend unterrichten können? Denn diesen unausmessbaren Werth behält für uns, die wir an der Grenzscheide zweier verschiedener Daseinsformen stehen, das hellenische Vorbild, dass in ihm auch alle jene Uebergänge und Kämpfe zu einer classisch-belehrenden Form ausgeprägt sind: nur dass wir gleichsam in *umgekehrter* Ordnung die grossen Hauptepochen des hellenischen Wesens analogisch durcherleben und zum Beispiel jetzt aus dem alexandrinischen Zeitalter rückwärts zur Periode der Tragödie zu schreiten scheinen. Dabei lebt in uns die Empfindung, als ob die Geburt eines tragischen Zeitalters für den deutschen Geist nur eine Rückkehr zu sich selbst, ein seliges Sichwiederfinden zu bedeuten habe, nachdem für eine lange Zeit ungeheure von aussen her eindringende Mächte den in hülfloser Barbarei der Form dahinlebenden zu einer Knechtschaft unter ihrer Form gezwungen hatten. Jetzt endlich darf er, nach seiner Heimkehr zum Urquell seines Wesens, vor allen Völkern kühn und frei, ohne das Gängelband einer romanischen Civilisation, einherzuschreiten wagen: wenn er nur von einem Volke unentwegt zu lernen versteht, von dem überhaupt lernen zu können schon ein hoher Ruhm und eine auszeichnende Seltenheit ist, von den Griechen. Und wann brauchten wir diese allerhöchsten Lehrmeister mehr als jetzt, wo wir *die Wiedergeburt der Tragödie* erleben und in Gefahr sind, weder zu wissen, woher sie kommt, noch uns deuten zu können, wohin sie will?

20

Es möchte einmal, unter den Augen eines unbestochenen Richters, abgewogen werden, in welcher Zeit und in welchen Männern bisher der deutsche Geist von den Griechen zu

lernen am kräftigsten gerungen hat; und wenn wir mit Zuversicht annehmen, dass dem edelsten Bildungskampfe Goethe's, Schiller's und Winckelmann's dieses einzige Lob zugesprochen werden müsste, so wäre jedenfalls hinzuzufügen, dass seit jener Zeit und den nächsten Einwirkungen jenes Kampfes, das Streben auf einer gleichen Bahn zur Bildung und zu den Griechen zu kommen, in unbegreiflicher Weise schwächer und schwächer geworden ist. Sollten wir, um nicht ganz an dem deutschen Geist verzweifeln zu müssen, nicht daraus den Schluss ziehen dürfen, dass in irgend welchem Hauptpunkte es auch jenen Kämpfern nicht gelungen sein möchte, in den Kern des hellenischen Wesens einzudringen und einen dauernden Liebesbund zwischen der deutschen und der griechischen Cultur herzustellen? So dass vielleicht ein unbewusstes Erkennen jenes Mangels auch in den ernsteren Naturen den verzagten Zweifel erregte, ob sie, nach solchen Vorgängern, auf diesem Bildungswege noch weiter wie jene und überhaupt zum Ziele kommen würden. Deshalb sehen wir seit jener Zeit das Urtheil über den Werth der Griechen für die Bildung in der bedenklichsten Weise entarten; der Ausdruck mitleidiger Ueberlegenheit ist in den verschiedensten Feldlagern des Geistes und des Ungeistes zu hören; anderwärts tändelt eine gänzlich wirkungslose Schönrednerei mit der „griechischen Harmonie", der „griechischen Schönheit", der „griechischen Heiterkeit". Und gerade in den Kreisen, deren Würde es sein könnte, aus dem griechischen Strombett unermüdet, zum Heile deutscher Bildung, zu schöpfen, in den Kreisen der Lehrer an den höheren Bildungsanstalten hat man am besten gelernt, sich mit den Griechen zeitig und in bequemer Weise abzufinden, nicht selten bis zu einem skeptischen Preisgeben des hellenischen Ideals und bis zu einer gänzlichen Verkehrung der wahren Absicht aller Alterthumsstudien. Wer überhaupt in jenen Kreisen sich nicht

völlig in dem Bemühen, ein zuverlässiger Corrector von alten Texten oder ein naturhistorischer Sprachmikroskopiker zu sein, erschöpft hat, der sucht vielleicht auch das griechische Alterthum, neben anderen Alterthümern, sich „historisch“ anzueignen, aber jedenfalls nach der Methode und mit den überlegenen Mienen unserer jetzigen gebildeten Geschichtsschreibung. Wenn demnach die eigentliche Bildungskraft der höheren Lehranstalten wohl noch niemals niedriger und schwächlicher gewesen ist, wie in der Gegenwart, wenn der „Journalist“, der papierne Sclave des Tages, in jeder Rücksicht auf Bildung den Sieg über den höheren Lehrer davongetragen hat, und Letzterem nur noch die bereits oft erlebte Metamorphose übrig bleibt, sich jetzt nun auch in der Sprechweise des Journalisten, mit der „leichten Eleganz“ dieser Sphäre, als heiterer, gebildeter Schmetterling zu bewegen — in welcher peinlichen Verwirrung müssen die derartig Gebildeten einer solchen Gegenwart jenes Phänomen anstarren, das nur etwa aus dem tiefsten Grunde des bisher unbegriffnen hellenischen Genius analogisch zu begreifen wäre, das Wiedererwachen des dionysischen Geistes und die Wiedergeburt der Tragödie? Es giebt keine andere Kunstperiode, in der sich die sogenannte Bildung und die eigentliche Kunst so befremdet und abgeneigt gegenübergestanden hätten, als wir das in der Gegenwart mit Augen sehn. Wir verstehen es, warum eine so schwächliche Bildung die wahre Kunst hasst; denn sie fürchtet durch sie ihren Untergang. Aber sollte nicht eine ganze Art der Cultur, nämlich jene sokratisch-alexandrinische, sich ausgelebt haben, nachdem sie in eine so zierlich-schmächtige Spitze, wie die gegenwärtige Bildung ist, auslaufen konnte! Wenn es solchen Helden, wie Schiller und Goethe, nicht gelingen durfte, jene verzauberte Pforte zu erbrechen, die in den hellenischen Zauberberg führt, wenn es bei ihrem muthigsten Ringen nicht

weiter gekommen ist als bis zu jenem sehnsüchtigen Blick, den die Goethische Iphigenie vom barbarischen Tauris aus nach der Heimat über das Meer hin sendet, was bliebe den Epigonen solcher Helden zu hoffen, wenn sich ihnen nicht plötzlich, an einer ganz anderen, von allen Bemühungen der bisherigen Cultur unberührten Seite die Pforte von selbst aufthäte — unter dem mystischen Klange der wiedererweckten Tragödienmusik.

Möge uns Niemand unsern Glauben an eine noch bevorstehende Wiedergeburt des hellenischen Alterthums zu verkümmern suchen; denn in ihm finden wir allein unsre Hoffnung für eine Erneuerung und Läuterung des deutschen Geistes durch den Feuerzauber der Musik. Was wüssten wir sonst zu nennen, was in der Verödung und Ermattung der jetzigen Cultur irgend welche tröstliche Erwartung für die Zukunft erwecken könnte? Vergebens spähen wir nach einer einzigen kräftig geästeten Wurzel, nach einem Fleck fruchtbaren und gesunden Erdbodens: überall Staub, Sand, Erstarrung, Verschmachten. Da möchte sich ein trostlos Vereinsamter kein besseres Symbol wählen können, als den Ritter mit Tod und Teufel, wie ihn uns Dürer gezeichnet hat, den geharnischten Ritter mit dem erzenen, harten Blicke, der seinen Schreckensweg, unbeirrt durch seine grausen Gefährten, und doch hoffnungslos, allein mit Ross und Hund zu nehmen weiss. Ein solcher Dürer'scher Ritter war unser Schopenhauer; ihm fehlte jede Hoffnung, aber er wollte die Wahrheit. Es giebt nicht Seinesgleichen. —

Aber wie verändert sich plötzlich jene eben so düster geschilderte Wildniss unserer ermüdeten Cultur, wenn sie der dionysische Zauber berührt! Ein Sturmwind packt alles Abgelebte, Morsche, Zerbrochne, Verkümmerte, hüllt es wirbelnd in eine rothe Staubwolke und trägt es wie ein Geier in die Lüfte. Verwirrt suchen unsere Blicke nach dem Entschwun-

denen: denn was sie sehen, ist wie aus einer Versenkung an's goldne Licht gestiegen, so voll und grün, so üppig lebendig, so sehnsuchtsvoll unermesslich. Die Tragödie sitzt inmitten dieses Ueberflusses an Leben, Leid und Lust, in erhabener Entzückung, sie horcht einem fernen schwermüthigen Gesange — er erzählt von den Müttern des Seins, deren Namen lauten: Wahn, Wille, Wehe. — Ja, meine Freunde, glaubt mit mir an das dionysische Leben und an die Wiedergeburt der Tragödie. Die Zeit des sokratischen Menschen ist vorüber; kränzt euch mit Epheu, nehmt den Thyrsusstab zur Hand und wundert euch nicht, wenn Tiger und Panther sich schmeichelnd zu euren Knien niederlegen. Jetzt wagt es nur, tragische Menschen zu sein: denn ihr sollt erlöst werden. Ihr sollt den dionysischen Festzug von Indien nach Griechenland geleiten! Rüstet euch zu hartem Streite, aber glaubt an die Wunder eures Gottes!

21

Von diesen exhortativen Tönen in die Stimmung zurückgleitend, die dem Beschaulichen geziemt, wiederhole ich, dass nur von den Griechen gelernt werden kann, was ein solches wundergleiches plötzliches Aufwachen der Tragödie für den innersten Lebensgrund eines Volkes zu bedeuten hat. Es ist das Volk der tragischen Mysterien, das die Perserschlachten schlägt: und wiederum braucht das Volk, das jene Kriege geführt hat, die Tragödie als nothwendigen Genesungstrank. Wer würde gerade bei diesem Volke, nachdem es durch mehrere Generationen von den stärksten Zuckungen des dionysischen Dämon bis in's Innerste erregt wurde, noch einen so gleichmässig kräftigen Erguss des einfachsten politischen Gefühls, der natürlichsten Heimatsinstincte, der ursprünglichen männlichen Kampflust vermuthen? Ist es doch

bei jedem bedeutenden Umsichgreifen dionysischer Erregungen immer zu spüren, wie die dionysische Lösung von den Fesseln des Individuums sich am allerersten in einer bis zur Gleichgültigkeit, ja Feindseligkeit gesteigerten Beeinträchtigung der politischen Instincte fühlbar macht, so gewiss andererseits der staatenbildende Apollo auch der Genius des principii individuationis ist und Staat und Heimatssinn nicht ohne Bejahung der individuellen Persönlichkeit leben können. Von dem Orgiasmus aus führt für ein Volk nur ein Weg, der Weg zum indischen Buddhaismus, der, um überhaupt mit seiner Sehnsucht in's Nichts ertragen zu werden, jener seltnen ekstatischen Zustände mit ihrer Erhebung über Raum, Zeit und Individuum bedarf: wie diese wiederum eine Philosophie fordern, die es lehrt, die unbeschreibliche Unlust der Zwischenzustände durch eine Vorstellung zu überwinden. Eben so nothwendig geräth ein Volk, von der unbedingten Geltung der politischen Triebe aus, in eine Bahn äusserster Verweltlichung, deren grossartigster, aber auch erschrecklichster Ausdruck das römische imperium ist.

Zwischen Indien und Rom hingestellt und zu verführerischer Wahl gedrängt, ist es den Griechen gelungen, in classischer Reinheit eine dritte Form hinzuzuerfinden, freilich nicht zu langem eigenen Gebrauche, aber eben darum für die Unsterblichkeit. Denn dass die Lieblinge der Götter früh sterben, gilt in allen Dingen, aber eben so gewiss, dass sie mit den Göttern dann ewig leben. Man verlange doch von dem Alleredelsten nicht, dass es die haltbare Zähigkeit des Leders habe; die derbe Dauerhaftigkeit, wie sie z. B. dem römischen Nationaltriebe zu eigen war, gehört wahrscheinlich nicht zu den nothwendigen Prädicaten der Vollkommenheit. Wenn wir aber fragen, mit welchem Heilmittel es den Griechen ermöglicht war, in ihrer grossen Zeit, bei der ausserordentlichen Stärke ihrer dionysischen und politischen

Triebe, weder durch ein ekstatisches Brüten, noch durch ein verzehrendes Haschen nach Weltmacht und Weltehre sich zu erschöpfen, sondern jene herrliche Mischung zu erreichen, wie sie ein edler, zugleich befeuernder und beschaulich stimmender Wein hat, so müssen wir der ungeheuren, das ganze Volksleben erregenden, reinigenden und entladenden Gewalt der *Tragödie* eingedenk sein; deren höchsten Werth wir erst ahnen werden, wenn sie uns, wie bei den Griechen, als Inbegriff aller prophylaktischen Heilkräfte, als die zwischen den stärksten und an sich verhängnissvollsten Eigenschaften des Volkes waltende Mittlerin entgegentritt.

Die Tragödie saugt den höchsten Musikorgiasmus in sich hinein, so dass sie geradezu die Musik, bei den Griechen wie bei uns, zur Vollendung bringt, stellt dann aber den tragischen Mythus und den tragischen Helden daneben, der dann, einem mächtigen Titanen gleich, die ganze dionysische Welt auf seinen Rücken nimmt und uns davon entlastet: während sie andrerseits durch denselben tragischen Mythus, in der Person des tragischen Helden, von dem gierigen Drange nach diesem Dasein zu erlösen weiss, und mit mahnender Hand an ein anderes Sein und an eine höhere Lust erinnert, zu welcher der kämpfende Held durch seinen Untergang, nicht durch seine Siege, sich ahnungsvoll vorbereitet. Die Tragödie stellt zwischen die universale Geltung ihrer Musik und den dionysisch empfänglichen Zuhörer ein erhabenes Gleichniss, den Mythus, und erweckt bei jenem den Schein, als ob die Musik nur ein höchstes Darstellungsmittel zur Belebung der plastischen Welt des Mythus sei. Dieser edlen Täuschung vertrauend darf sie jetzt ihre Glieder zum dithyrambischen Tanze bewegen und sich unbedenklich einem orgiastischen Gefühle der Freiheit hingeben, in welchem sie als Musik an sich, ohne jene Täuschung, nicht zu schwelgen wagen dürfte. Der Mythus schützt uns vor der

Musik, wie er ihr andrerseits erst die höchste Freiheit giebt. Dafür verleiht die Musik, als Gegengeschenk, dem tragischen Mythus eine so eindringliche und überzeugende metaphysische Bedeutsamkeit, wie sie Wort und Bild, ohne jene einzige Hülfe, nie zu erreichen vermögen; und insbesondere überkommt durch sie den tragischen Zuschauer gerade jenes sichere Vorgefühl einer höchsten Lust, zu der der Weg durch Untergang und Verneinung führt, so dass er zu hören meint, als ob der innerste Abgrund der Dinge zu ihm vernehmlich spräche.

Habe ich dieser schwierigen Vorstellung mit den letzten Sätzen vielleicht nur einen vorläufigen, für Wenige sofort verständlichen Ausdruck zu geben vermocht, so darf ich gerade an dieser Stelle nicht ablassen, meine Freunde zu einem nochmaligen Versuche anzureizen und sie zu bitten, an einem einzelnen Beispiele unsrer gemeinsamen Erfahrung sich für die Erkenntniss des allgemeinen Satzes vorzubereiten. Bei diesem Beispiele darf ich mich nicht auf jene beziehn, welche die Bilder der scenischen Vorgänge, die Worte und Affecte der handelnden Personen benutzen, um sich mit dieser Hülfe der Musikempfindung anzunähern; denn diese alle reden nicht Musik als Muttersprache und kommen auch, trotz jener Hülfe, nicht weiter als in die Vorhallen der Musikperception, ohne je deren innerste Heiligthümer berühren zu dürfen; manche von diesen, wie Gervinus, gelangen auf diesem Wege nicht einmal in die Vorhallen. Sondern nur an diejenigen habe ich mich zu wenden, die, unmittelbar verwandt mit der Musik, in ihr gleichsam ihren Mutterschooss haben und mit den Dingen fast nur durch unbewusste Musikrelationen in Verbindung stehen. An diese ächten Musiker richte ich die Frage, ob sie sich einen Menschen denken können, der den dritten Act von „Tristan und Isolde“, ohne alle Beihülfe von Wort und Bild, rein als ungeheuren symphonischen

Satz zu percipiren im Stande wäre, ohne unter einem krampfartigen Ausspannen aller Seelenflügel zu verathmen? Ein Mensch, der wie hier das Ohr gleichsam an die Herzkammer des Weltwillens gelegt hat, der das rasende Begehren zum Dasein als donnernden Strom oder als zartesten zerstäubten Bach von hier aus in alle Adern der Welt sich ergiessen fühlt, er sollte nicht jählings zerbrechen? Er sollte es ertragen, in der elenden gläsernen Hülle des menschlichen Individuums, den Wiederklang zahlloser Lust- und Weherufe aus dem „weiten Raum der Weltennacht" zu vernehmen, ohne bei diesem Hirtenreigen der Metaphysik sich seiner Urheimat unaufhaltsam zuzuflüchten? Wenn aber doch ein solches Werk als Ganzes percipirt werden kann, ohne Verneinung der Individualexistenz, wenn eine solche Schöpfung geschaffen werden konnte, ohne ihren Schöpfer zu zerschmettern — woher nehmen wir die Lösung eines solchen Widerspruches?

Hier drängt sich zwischen unsre höchste Musikerregung und jene Musik der tragische Mythus und der tragische Held, im Grunde nur als Gleichniss der alleruniversalsten Thatsachen, von denen allein die Musik auf directem Wege reden kann. Als Gleichniss würde nun aber der Mythus, wenn wir als rein dionysische Wesen empfänden, gänzlich wirkungslos und unbeachtet neben uns stehen bleiben, und uns keinen Augenblick abwendig davon machen, unser Ohr dem Wiederklang der universalia ante rem zu bieten. Hier bricht jedoch die *apollinische* Kraft, auf Wiederherstellung des fast zersprengten Individuums gerichtet, mit dem Heilbalsam einer wonnevollen Täuschung hervor: plötzlich glauben wir nur noch Tristan zu sehen, wie er bewegungslos und dumpf sich fragt: „die alte Weise; was weckt sie mich?" Und was uns früher wie ein hohles Seufzen aus dem Mittelpunkte des Seins anmuthete, das will uns jetzt nur sagen,

wie „öd und leer das Meer". Und wo wir athemlos zu erlöschen wähnten, im krampfartigen Sichausrecken aller Gefühle, und nur ein Weniges uns mit dieser Existenz zusammenknüpfte, hören und sehen wir jetzt nur den zum Tode verwundeten und doch nicht sterbenden Helden, mit seinem verzweiflungsvollen Rufe: „Sehnen! Sehnen! Im Sterben mich zu sehnen, vor Sehnsucht nicht zu sterben!" Und wenn früher der Jubel des Horns nach solchem Uebermaass und solcher Ueberzahl verzehrender Qualen fast wie der Qualen höchste uns das Herz zerschnitt, so steht jetzt zwischen uns und diesem „Jubel an sich" der jauchzende Kurwenal, dem Schiffe, das Isolden trägt, zugewandt. So gewaltig auch das Mitleiden in uns hineingreift, in einem gewissen Sinne rettet uns doch das Mitleiden vor dem Urleiden der Welt, wie das Gleichnissbild des Mythus uns vor dem unmittelbaren Anschaun der höchsten Weltidee, wie der Gedanke und das Wort uns vor dem ungedämmten Ergusse des unbewussten Willens rettet. Durch jene herrliche apollinische Täuschung dünkt es uns, als ob uns selbst das Tonreich wie eine plastische Welt gegenüber träte, als ob auch in ihr nur Tristan's und Isolden's Schicksal, wie in einem allerzartesten und ausdrucksfähigsten Stoffe, geformt und bildnerisch ausgeprägt worden sei.

So entreisst uns das Apollinische der dionysischen Allgemeinheit und entzückt uns für die Individuen; an diese fesselt es unsre Mitleidserregung, durch diese befriedigt es den nach grossen und erhabenen Formen lechzenden Schönheitssinn; es führt an uns Lebensbilder vorbei und reizt uns zu gedankenhaftem Erfassen des in ihnen enthaltenen Lebenskernes. Mit der ungeheuren Wucht des Bildes, des Begriffs, der ethischen Lehre, der sympathischen Erregung reisst das Apollinische den Menschen aus seiner orgiastischen Selbstvernichtung empor und täuscht ihn über die Allgemein-

heit des dionysischen Vorganges hinweg zu dem Wahne, dass er ein einzelnes Weltbild, z. B. Tristan und Isolde, sehe und es, *durch die Musik,* nur noch besser und innerlicher *sehen* solle. Was vermag nicht der heilkundige Zauber des Apollo, wenn er selbst in uns die Täuschung aufregen kann, als ob wirklich das Dionysische, im Dienste des Apollinischen, dessen Wirkungen zu steigern vermöchte, ja als ob die Musik sogar wesentlich Darstellungskunst für einen apollinischen Inhalt sei?

Bei jener prästabilirten Harmonie, die zwischen dem vollendeten Drama und seiner Musik waltet, erreicht das Drama einen höchsten, für das Wortdrama sonst unzugänglichen Grad von Schaubarkeit. Wie alle lebendigen Gestalten der Scene in den selbständig bewegten Melodienlinien sich zur Deutlichkeit der geschwungenen Linie vor uns vereinfachen, ertönt uns das Nebeneinander dieser Linien in dem mit dem bewegten Vorgange auf zarteste Weise sympathisirenden Harmonienwechsel: durch welchen uns die Relationen der Dinge in sinnlich wahrnehmbarer, keinesfalls abstracter Weise, unmittelbar vernehmbar werden, wie wir gleichfalls durch ihn erkennen, dass erst in diesen Relationen das Wesen eines Charakters und einer Melodienlinie sich rein offenbare. Und während uns so die Musik zwingt, mehr und innerlicher als sonst zu sehen, und den Vorgang der Scene wie ein zartes Gespinnst vor uns auszubreiten, ist für unser vergeistigtes, in's Innere blickendes Auge die Welt der Bühne ebenso unendlich erweitert als von innen heraus erleuchtet. Was vermöchte der Wortdichter Analoges zu bieten, der mit einem viel unvollkommneren Mechanismus, auf indirectem Wege, vom Wort und vom Begriff aus, jene innerliche Erweiterung der schaubaren Bühnenwelt und ihre innere Erleuchtung zu erreichen sich abmüht? Nimmt nun zwar auch die musikalische Tragödie das Wort hinzu, so kann sie doch

zugleich den Untergrund und die Geburtsstätte des Wortes danebenstellen und uns das Werden des Wortes, von innen heraus, verdeutlichen.

Aber von diesem geschilderten Vorgang wäre doch eben so bestimmt zu sagen, dass er nur ein herrlicher Schein, nämlich jene vorhin erwähnte apollinische *Täuschung* sei, durch deren Wirkung wir von dem dionysischen Andrange und Uebermaasse entlastet werden sollen. Im Grunde ist ja das Verhältniss der Musik zum Drama gerade das umgekehrte: die Musik ist die eigentliche Idee der Welt, das Drama nur ein Abglanz dieser Idee, ein vereinzeltes Schattenbild derselben. Jene Identität zwischen der Melodienlinie und der lebendigen Gestalt, zwischen der Harmonie und den Charakterrelationen jener Gestalt ist in einem entgegengesetzten Sinne wahr, als es uns, beim Anschaun der musikalischen Tragödie, dünken möchte. Wir mögen die Gestalt uns auf das Sichtbarste bewegen, beleben und von innen heraus beleuchten, sie bleibt immer nur die Erscheinung, von der es keine Brücke giebt, die in die wahre Realität, in's Herz der Welt führte. Aus diesem Herzen heraus aber redet die Musik; und zahllose Erscheinungen jener Art dürften an der gleichen Musik vorüberziehn, sie würden nie das Wesen derselben erschöpfen, sondern immer nur ihre veräusserlichten Abbilder sein. Mit dem populären und gänzlich falschen Gegensatz von Seele und Körper ist freilich für das schwierige Verhältniss von Musik und Drama nichts zu erklären und alles zu verwirren; aber die unphilosophische Rohheit jenes Gegensatzes scheint gerade bei unseren Aesthetikern, wer weiss aus welchen Gründen, zu einem gern bekannten Glaubensartikel geworden zu sein, während sie über einen Gegensatz der Erscheinung und des Dinges an sich nichts gelernt haben oder, aus ebenfalls unbekannten Gründen, nichts lernen mochten.

Sollte es sich bei unserer Analysis ergeben haben, dass

das Apollinische in der Tragödie durch seine Täuschung völlig den Sieg über das dionysische Urelement der Musik davongetragen und sich diese zu ihren Absichten, nämlich zu einer höchsten Verdeutlichung des Drama's nutzbar gemacht habe, so wäre freilich eine sehr wichtige Einschränkung hinzuzufügen: in dem allerwesentlichsten Punkte ist jene apollinische Täuschung durchbrochen und vernichtet. Das Drama, das in so innerlich erleuchteter Deutlichkeit aller Bewegungen und Gestalten, mit Hülfe der Musik, sich vor uns ausbreitet, als ob wir das Gewebe am Webstuhl im Auf- und Niederzucken entstehen sehen — erreicht als Ganzes eine Wirkung, die *jenseits aller apollinischen Kunstwirkungen* liegt. In der Gesammtwirkung der Tragödie erlangt das Dionysische wieder das Uebergewicht; sie schliesst mit einem Klange, der niemals von dem Reiche der apollinischen Kunst her tönen könnte. Und damit erweist sich die apollinische Täuschung als das, was sie ist, als die während der Dauer der Tragödie anhaltende Umschleierung der eigentlichen dionysischen Wirkung: die doch so mächtig ist, am Schluss das apollinische Drama selbst in eine Sphäre zu drängen, wo es mit dionysischer Weisheit zu reden beginnt und wo es sich selbst und seine apollinische Sichtbarkeit verneint. So wäre wirklich das schwierige Verhältniss des Apollinischen und des Dionysischen in der Tragödie durch einen Bruderbund beider Gottheiten zu symbolisiren: Dionysus redet die Sprache des Apollo, Apollo aber schliesslich die Sprache des Dionysus: womit das höchste Ziel der Tragödie und der Kunst überhaupt erreicht ist.

22

Mag der aufmerksame Freund sich die Wirkung einer wahren musikalischen Tragödie rein und unvermischt, nach

seinen Erfahrungen, vergegenwärtigen. Ich denke das Phänomen dieser Wirkung nach beiden Seiten hin so beschrieben zu haben, dass er sich seine eignen Erfahrungen jetzt zu deuten wissen wird. Er wird sich nämlich erinnern, wie er, im Hinblick auf den vor ihm sich bewegenden Mythus, zu einer Art von Allwissenheit sich gesteigert fühlte, als ob jetzt die Sehkraft seiner Augen nicht nur eine Flächenkraft sei, sondern in's Innere zu dringen vermöge, und als ob er die Wallungen des Willens, den Kampf der Motive, den anschwellenden Strom der Leidenschaften, jetzt, mit Hülfe der Musik, gleichsam sinnlich sichtbar, wie eine Fülle lebendig bewegter Linien und Figuren vor sich sehe und damit bis in die zartesten Geheimnisse unbewusster Regungen hinabtauchen könne. Während er so einer höchsten Steigerung seiner auf Sichtbarkeit und Verklärung gerichteten Triebe bewusst wird, fühlt er doch eben so bestimmt, dass diese lange Reihe apollinischer Kunstwirkungen doch *nicht* jenes beglückte Verharren in willenlosem Anschauen erzeugt, das der Plastiker und der epische Dichter, also die eigentlich apollinischen Künstler, durch ihre Kunstwerke bei ihm hervorbringen: das heisst die in jenem Anschauen erreichte Rechtfertigung der Welt der individuatio, als welche die Spitze und der Inbegriff der apollinischen Kunst ist. Er schaut die verklärte Welt der Bühne und verneint sie doch. Er sieht den tragischen Helden vor sich in epischer Deutlichkeit und Schönheit und erfreut sich doch an seiner Vernichtung. Er begreift bis in's Innerste den Vorgang der Scene und flüchtet sich gern in's Unbegreifliche. Er fühlt die Handlungen des Helden als gerechtfertigt und ist doch noch mehr erhoben, wenn diese Handlungen den Urheber vernichten. Er schaudert vor den Leiden, die den Helden treffen werden, und ahnt doch bei ihnen eine höhere, viel übermächtigere Lust. Er schaut mehr und tiefer als je und wünscht sich doch erblindet.

Woher werden wir diese wunderbare Selbstentzweiung, dies Umbrechen der apollinischen Spitze, abzuleiten haben, wenn nicht aus dem *dionysischen* Zauber, der, zum Schein die apollinischen Regungen auf's Höchste reizend, doch noch diesen Ueberschwang der apollinischen Kraft in seinen Dienst zu zwingen vermag. *Der tragische Mythus* ist nur zu verstehen als eine Verbildlichung dionysischer Weisheit durch apollinische Kunstmittel; er führt die Welt der Erscheinung an die Grenzen, wo sie sich selbst verneint und wieder in den Schooss der wahren und einzigen Realität zurückzuflüchten sucht; wo sie dann, mit Isolden, ihren metaphysischen Schwanengesang also anzustimmen scheint:

In des Wonnemeeres
wogendem Schwall,
in der Duft-Wellen
tönendem Schall,
in des Weltathems
wehendem All —
ertrinken — versinken —
unbewusst — höchste Lust!

So vergegenwärtigen wir uns, an den Erfahrungen des wahrhaft ästhetischen Zuhörers, den tragischen Künstler selbst, wie er, gleich einer üppigen Gottheit der individuatio, seine Gestalten schafft, in welchem Sinne sein Werk kaum als „Nachahmung der Natur" zu begreifen wäre — wie dann aber sein ungeheurer dionysischer Trieb diese ganze Welt der Erscheinungen verschlingt, um hinter ihr und durch ihre Vernichtung eine höchste künstlerische Urfreude im Schoosse des Ur-Einen ahnen zu lassen. Freilich wissen von dieser Rückkehr zur Urheimat, von dem Bruderbunde der beiden Kunstgottheiten in der Tragödie und von der sowohl apollinischen als dionysischen Erregung des Zuhörers unsere Aesthetiker nichts zu berichten, während sie nicht müde

werden, den Kampf des Helden mit dem Schicksal, den Sieg der sittlichen Weltordnung oder eine durch die Tragödie bewirkte Entladung von Affecten als das eigentlich Tragische zu charakterisiren: welche Unverdrossenheit mich auf den Gedanken bringt, sie möchten überhaupt keine ästhetisch erregbaren Menschen sein und beim Anhören der Tragödie vielleicht nur als moralische Wesen in Betracht kommen. Noch nie, seit Aristoteles, ist eine Erklärung der tragischen Wirkung gegeben worden, aus der auf künstlerische Zustände, auf eine ästhetische Thätigkeit der Zuhörer geschlossen werden dürfte. Bald soll Mitleid und Furchtsamkeit durch die ernsten Vorgänge zu einer erleichternden Entladung gedrängt werden, bald sollen wir uns bei dem Sieg guter und edler Principien, bei der Aufopferung des Helden im Sinne einer sittlichen Weltbetrachtung erhoben und begeistert fühlen; und so gewiss ich glaube, dass für zahlreiche Menschen gerade das und nur das die Wirkung der Tragödie ist, so deutlich ergiebt sich daraus, dass diese alle, sammt ihren interpretirenden Aesthetikern, von der Tragödie als einer höchsten *Kunst* nichts erfahren haben. Jene pathologische Entladung, die Katharsis des Aristoteles, von der die Philologen nicht recht wissen, ob sie unter die medicinischen oder die moralischen Phänomene zu rechnen sei, erinnert an eine merkwürdige Ahnung Goethe's. „Ohne ein lebhaftes pathologisches Interesse", sagt er, „ist es auch mir niemals gelungen, irgend eine tragische Situation zu bearbeiten, und ich habe sie daher lieber vermieden als aufgesucht. Sollte es wohl auch einer von den Vorzügen der Alten gewesen sein, dass das höchste Pathetische auch nur ästhetisches Spiel bei ihnen gewesen wäre, da bei uns die Naturwahrheit mitwirken muss, um ein solches Werk hervorzubringen?" Diese so tiefsinnige letzte Frage dürfen wir jetzt, nach unseren herrlichen Erfahrungen, bejahen, nachdem

wir gerade an der musikalischen Tragödie mit Staunen erlebt haben, wie wirklich das höchste Pathetische doch nur ein ästhetisches Spiel sein kann: weshalb wir glauben dürfen, dass erst jetzt das Urphänomen des Tragischen mit einigem Erfolg zu beschreiben ist. Wer jetzt noch nur von jenen stellvertretenden Wirkungen aus ausserästhetischen Sphären zu erzählen hat und über den pathologisch-moralischen Process sich nicht hinausgehoben fühlt, mag nur an seiner ästhetischen Natur verzweifeln: wogegen wir ihm die Interpretation Shakespeare's nach der Manier des Gervinus und das fleissige Aufspüren der „poetischen Gerechtigkeit" als unschuldigen Ersatz anempfehlen.

So ist mit der Wiedergeburt der Tragödie auch der *ästhetische Zuhörer* wieder geboren, an dessen Stelle bisher in den Theaterräumen ein seltsames Quidproquo, mit halb moralischen und halb gelehrten Ansprüchen, zu sitzen pflegte, der „Kritiker". In seiner bisherigen Sphäre war Alles künstlich und nur mit einem Scheine des Lebens übertüncht. Der darstellende Künstler wusste in der That nicht mehr, was er mit einem solchen, kritisch sich gebärdenden Zuhörer zu beginnen habe und spähte daher, sammt dem ihn inspirirenden Dramatiker oder Operncomponisten, unruhig nach den letzten Resten des Lebens in diesem anspruchsvoll öden und zum Geniessen unfähigen Wesen. Aus derartigen „Kritikern" bestand aber bisher das Publicum; der Student, der Schulknabe, ja selbst das harmloseste weibliche Geschöpf war wider sein Wissen bereits durch Erziehung und Journale zu einer gleichen Perception eines Kunstwerks vorbereitet. Die edleren Naturen unter den Künstlern rechneten bei einem solchen Publicum auf die Erregung moralisch-religiöser Kräfte, und der Anruf der „sittlichen Weltordnung" trat vikarirend ein, wo eigentlich ein gewaltiger Kunstzauber den ächten Zuhörer entzücken sollte. Oder es wurde vom Dramatiker eine gross-

artigere, mindestens aufregende Tendenz der politischen und socialen Gegenwart so deutlich vorgetragen, dass der Zuhörer seine kritische Erschöpfung vergessen und sich ähnlichen Affecten überlassen konnte, wie in patriotischen oder kriegerischen Momenten, oder vor der Rednerbühne des Parlaments oder bei der Verurtheilung des Verbrechens und des Lasters: welche Entfremdung der eigentlichen Kunstabsichten hier und da geradezu zu einem Cultus der Tendenz führen musste. Doch hier trat ein, was bei allen erkünstelten Künsten von jeher eingetreten ist, eine reissend schnelle Depravation jener Tendenzen, so dass zum Beispiel die Tendenz, das Theater als Veranstaltung zur moralischen Volksbildung zu verwenden, die zu Schiller's Zeit ernsthaft genommen wurde, bereits unter die unglaubwürdigen Antiquitäten einer überwundenen Bildung gerechnet wird. Während der Kritiker in Theater und Concert, der Journalist in der Schule, die Presse in der Gesellschaft zur Herrschaft gekommen war, entartete die Kunst zu einem Unterhaltungsobject der niedrigsten Art, und die ästhetische Kritik wurde als das Bindemittel einer eiteln, zerstreuten, selbstsüchtigen und überdies ärmlich-unoriginalen Geselligkeit benutzt, deren Sinn jene Schopenhauerische Parabel von den Stachelschweinen zu verstehen giebt; so dass zu keiner Zeit so viel über Kunst geschwatzt und so wenig von der Kunst gehalten worden ist. Kann man aber mit einem Menschen noch verkehren, der im Stande ist, sich über Beethoven und Shakespeare zu unterhalten? Mag Jeder nach seinem Gefühl diese Frage beantworten: er wird mit der Antwort jedenfalls beweisen, was er sich unter „Bildung" vorstellt, vorausgesetzt dass er die Frage überhaupt zu beantworten sucht und nicht vor Ueberraschung bereits verstummt ist.

Dagegen dürfte mancher edler und zarter von der Natur Befähigte, ob er gleich in der geschilderten Weise allmählich

zum kritischen Barbaren geworden war, von einer eben so unerwarteten als gänzlich unverständlichen Wirkung zu erzählen haben, die etwa eine glücklich gelungene Lohengrinaufführung auf ihn ausübte: nur dass ihm vielleicht jede Hand fehlte, die ihn mahnend und deutend anfasste, so dass auch jene unbegreiflich verschiedenartige und durchaus unvergleichliche Empfindung, die ihn damals erschütterte, vereinzelt blieb und wie ein räthselhaftes Gestirn nach kurzem Leuchten erlosch. Damals hatte er geahnt, was der ästhetische Zuhörer ist.

23

Wer recht genau sich selber prüfen will, wie sehr er dem wahren ästhetischen Zuhörer verwandt ist oder zur Gemeinschaft der sokratisch-kritischen Menschen gehört, der mag sich nur aufrichtig nach der Empfindung fragen, mit der er das auf der Bühne dargestellte *Wunder* empfängt: ob er etwa dabei seinen historischen, auf strenge psychologische Causalität gerichteten Sinn beleidigt fühlt, ob er mit einer wohlwollenden Concession gleichsam das Wunder als ein der Kindheit verständliches, ihm entfremdetes Phänomen zulässt oder ob er irgend etwas Anderes dabei erleidet. Daran nämlich wird er messen können, wie weit er überhaupt befähigt ist, den *Mythus,* das zusammengezogene Weltbild, zu verstehen, der, als Abbreviatur der Erscheinung, das Wunder nicht entbehren kann. Das Wahrscheinliche ist aber, dass fast Jeder, bei strenger Prüfung, sich so durch den kritisch-historischen Geist unserer Bildung zersetzt fühlt, um nur etwa auf gelehrtem Wege, durch vermittelnde Abstractionen, sich die einstmalige Existenz des Mythus glaublich zu machen. Ohne Mythus aber geht jede Cultur ihrer gesunden schöpferischen Naturkraft verlustig: erst ein mit Mythen umstellter

Horizont schliesst eine ganze Culturbewegung zur Einheit ab. Alle Kräfte der Phantasie und des apollinischen Traumes werden erst durch den Mythus aus ihrem wahllosen Herumschweifen gerettet. Die Bilder des Mythus müssen die unbemerkt allgegenwärtigen dämonischen Wächter sein, unter deren Hut die junge Seele heranwächst, an deren Zeichen der Mann sich sein Leben und seine Kämpfe deutet: und selbst der Staat kennt keine mächtigeren ungeschriebnen Gesetze als das mythische Fundament, das seinen Zusammenhang mit der Religion, sein Herauswachsen aus mythischen Vorstellungen verbürgt.

Man stelle jetzt daneben den abstracten, ohne Mythen geleiteten Menschen, die abstracte Erziehung, die abstracte Sitte, das abstracte Recht, den abstracten Staat: man vergegenwärtige sich das regellose, von keinem heimischen Mythus gezügelte Schweifen der künstlerischen Phantasie: man denke sich eine Cultur, die keinen festen und heiligen Ursitz hat, sondern alle Möglichkeiten zu erschöpfen und von allen Culturen sich kümmerlich zu nähren verurtheilt ist — das ist die Gegenwart, als das Resultat jenes auf Vernichtung des Mythus gerichteten Sokratismus. Und nun steht der mythenlose Mensch, ewig hungernd, unter allen Vergangenheiten und sucht grabend und wühlend nach Wurzeln, sei es dass er auch in den entlegensten Alterthümern nach ihnen graben müsste. Worauf weist das ungeheure historische Bedürfniss der unbefriedigten modernen Cultur, das Umsichsammeln zahlloser anderer Culturen, das verzehrende Erkennenwollen, wenn nicht auf den Verlust des Mythus, auf den Verlust der mythischen Heimat, des mythischen Mutterschoosses? Man frage sich, ob das fieberhafte und so unheimliche Sichregen dieser Cultur etwas Anderes ist als das gierige Zugreifen und Nach-Nahrung-Haschen des Hungernden — und wer möchte einer solchen Cultur noch etwas

geben wollen, die durch alles, was sie verschlingt, nicht zu sättigen ist und bei deren Berührung sich die kräftigste, heilsamste Nahrung in „Historie und Kritik“ zu verwandeln pflegt?

Man müsste auch an unserem deutschen Wesen schmerzlich verzweifeln, wenn es bereits in gleicher Weise mit seiner Cultur unlösbar verstrickt, ja Eins geworden wäre, wie wir das an dem civilisirten Frankreich zu unserem Entsetzen beobachten können; und das, was lange Zeit der grosse Vorzug Frankreichs und die Ursache seines ungeheuren Uebergewichts war, eben jenes Einssein von Volk und Cultur, dürfte uns, bei diesem Anblick, nöthigen, darin das Glück zu preisen, dass diese unsere so fragwürdige Cultur bis jetzt mit dem edeln Kerne unseres Volkscharakters nichts gemein hat. Alle unsere Hoffnungen strecken sich vielmehr sehnsuchtsvoll nach jener Wahrnehmung aus, dass unter diesem unruhig auf und nieder zuckenden Culturleben und Bildungskrampfe eine herrliche, innerlich gesunde, uralte Kraft verborgen liegt, die freilich nur in ungeheuren Momenten sich gewaltig einmal bewegt und dann wieder einem zukünftigen Erwachen entgegenträumt. Aus diesem Abgrunde ist die deutsche Reformation hervorgewachsen: in deren Choral die Zukunftsweise der deutschen Musik zuerst erklang. So tief, muthig und seelenvoll, so überschwänglich gut und zart tönte dieser Choral Luther's, als der erste dionysische Lockruf, der aus dichtverwachsenem Gebüsch, im Nahen des Frühlings, hervordringt. Ihm antwortete in wetteiferndem Wiederhall jener weihevoll übermüthige Festzug dionysischer Schwärmer, denen wir die deutsche Musik danken — und denen wir *die Wiedergeburt des deutschen Mythus* danken werden!

Ich weiss, dass ich jetzt den theilnehmend folgenden Freund auf einen hochgelegenen Ort einsamer Betrachtung führen muss, wo er nur wenige Gefährten haben wird, und rufe

ihm ermuthigend zu, dass wir uns an unseren leuchtenden Führern, den Griechen, festzuhalten haben. Von ihnen haben wir bis jetzt, zur Reinigung unserer ästhetischen Erkenntniss, jene beiden Götterbilder entlehnt, von denen jedes ein gesondertes Kunstreich für sich beherrscht und über deren gegenseitige Berührung und Steigerung wir durch die griechische Tragödie zu einer Ahnung kamen. Durch ein merkwürdiges Auseinanderreissen beider künstlerischen Urtriebe musste uns der Untergang der griechischen Tragödie herbeigeführt erscheinen: mit welchem Vorgange eine Degeneration und Umwandlung des griechischen Volkscharakters im Einklang war, uns zu ernstem Nachdenken auffordernd, wie nothwendig und eng die Kunst und das Volk, Mythus und Sitte, Tragödie und Staat, in ihren Fundamenten verwachsen sind. Jener Untergang der Tragödie war zugleich der Untergang des Mythus. Bis dahin waren die Griechen unwillkürlich genöthigt, alles Erlebte sofort an ihre Mythen anzuknüpfen, ja es nur durch diese Anknüpfung zu begreifen: wodurch auch die nächste Gegenwart ihnen sofort sub specie aeterni und in gewissem Sinne als zeitlos erscheinen musste. In diesen Strom des Zeitlosen aber tauchte sich eben so der Staat wie die Kunst, um in ihm vor der Last und der Gier des Augenblicks Ruhe zu finden. Und gerade nur so viel ist ein Volk — wie übrigens auch ein Mensch — werth, als es auf seine Erlebnisse den Stempel des Ewigen zu drücken vermag: denn damit ist es gleichsam entweltlicht und zeigt seine unbewusste innerliche Ueberzeugung von der Relativität der Zeit und von der wahren, d. h. der metaphysischen Bedeutung des Lebens. Das Gegentheil davon tritt ein, wenn ein Volk anfängt, sich historisch zu begreifen und die mythischen Bollwerke um sich herum zu zertrümern: womit gewöhnlich eine entschiedene Verweltlichung, ein Bruch mit der unbewussten Metaphysik seines früheren Daseins, in allen

ethischen Consequenzen, verbunden ist. Die griechische Kunst und vornehmlich die griechische Tragödie hielt vor Allem die Vernichtung des Mythus auf: man musste sie mit vernichten, um, losgelöst von dem heimischen Boden, ungezügelt in der Wildniss des Gedankens, der Sitte und der That leben zu können. Auch jetzt noch versucht jener metaphysische Trieb, sich eine, wenngleich abgeschwächte Form der Verklärung zu schaffen, in dem zum Leben drängenden Sokratismus der Wissenschaft: aber auf den niederen Stufen führte derselbe Trieb nur zu einem fieberhaften Suchen, das sich allmählich in ein Pandämonium überallher zusammengehäufter Mythen und Superstitionen verlor: in dessen Mitte der Hellene dennoch ungestillten Herzens sass, bis er es verstand, mit griechischer Heiterkeit und griechischem Leichtsinn, als Grăculus, jenes Fieber zu maskiren oder in irgend einem orientalisch dumpfen Aberglauben sich völlig zu betäuben.

Diesem Zustande haben wir uns, seit der Wiedererweckung des alexandrinisch-römischen Alterthums im fünfzehnten Jahrhundert, nach einem langen, schwer zu beschreibenden Zwischenacte, in der auffälligsten Weise angenähert. Auf den Höhen dieselbe überreiche Wissenslust, dasselbe ungesättigte Finderglück, dieselbe ungeheure Verweltlichung, daneben ein heimatloses Herumschweifen, ein gieriges Sichdrängen an fremde Tische, eine leichtsinnige Vergötterung der Gegenwart oder stumpf betäubte Abkehr, Alles sub specie saeculi, der „Jetztzeit“: welche gleichen Symptome auf einen gleichen Mangel im Herzen dieser Cultur zu rathen geben, auf die Vernichtung des Mythus. Es scheint kaum möglich zu sein, mit dauerndem Erfolge einen fremden Mythus überzupflanzen, ohne den Baum durch dieses Ueberpflanzen heillos zu beschädigen: welcher vielleicht einmal stark und gesund genug ist, jenes fremde Element mit furchtbarem Kampfe

wieder auszuscheiden, für gewöhnlich aber siech und verkümmert oder in krankhaftem Wuchern sich verzehren muss. Wir halten so viel von dem reinen und kräftigen Kerne des deutschen Wesens, dass wir gerade von ihm jene Ausscheidung gewaltsam eingepflanzter fremder Elemente zu erwarten wagen und es für möglich erachten, dass der deutsche Geist sich auf sich selbst zurückbesinnt. Vielleicht wird Mancher meinen, jener Geist müsse seinen Kampf mit der Ausscheidung des Romanischen beginnen: wozu er eine äusserliche Vorbereitung und Ermuthigung in der siegreichen Tapferkeit und blutigen Glorie des letzten Krieges erkennen dürfte, die innerliche Nöthigung aber in dem Wetteifer suchen muss, der erhabenen Vorkämpfer auf dieser Bahn, Luther's ebensowohl als unserer grossen Künstler und Dichter, stets werth zu sein. Aber nie möge er glauben, ähnliche Kämpfe ohne seine Hausgötter, ohne seine mythische Heimat, ohne ein „Wiederbringen" aller deutschen Dinge, kämpfen zu können! Und wenn der Deutsche zagend sich nach einem Führer umblicken sollte, der ihn wieder in die längst verlorne Heimat zurückbringe, deren Wege und Stege er kaum mehr kennt — so mag er nur dem wonnig lockenden Rufe des dionysischen Vogels lauschen, der über ihm sich wiegt und ihm den Weg dahin deuten will.

24

Wir hatten unter den eigenthümlichen Kunstwirkungen der musikalischen Tragödie eine apollinische *Täuschung* hervorzuheben, durch die wir vor dem unmittelbaren Einssein mit der dionysischen Musik gerettet werden sollen, während unsre musikalische Erregung sich auf einem apollinischen Gebiete und an einer dazwischengeschobenen sichtbaren Mittelwelt entladen kann. Dabei glaubten wir beobachtet

zu haben, wie eben durch diese Entladung jene Mittelwelt des scenischen Vorgangs, überhaupt das Drama, in einem Grade von innen heraus sichtbar und verständlich wurde, der in aller sonstigen apollinischen Kunst unerreichbar ist: so dass wir hier, wo diese gleichsam durch den Geist der Musik beschwingt und emporgetragen war, die höchste Steigerung ihrer Kräfte und somit in jenem Bruderbunde des Apollo und des Dionysus die Spitze ebensowohl der apollinischen als der dionysischen Kunstabsichten anerkennen mussten.

Freilich erreichte das apollinische Lichtbild gerade bei der inneren Beleuchtung durch die Musik nicht die eigenthümliche Wirkung der schwächeren Grade apollinischer Kunst; was das Epos oder der beseelte Stein vermögen, das anschauende Auge zu jenem ruhigen Entzücken an der Welt der individuatio zu zwingen, das wollte sich hier, trotz einer höheren Beseeltheit und Deutlichkeit, nicht erreichen lassen. Wir schauten das Drama an und drangen mit bohrendem Blick in seine innere bewegte Welt der Motive — und doch war uns, als ob nur ein Gleichnissbild an uns vorüberzöge, dessen tiefsten Sinn wir fast zu errathen glaubten und das wir, wie einen Vorhang, fortzuziehen wünschten, um hinter ihm das Urbild zu erblicken. Die hellste Deutlichkeit des Bildes genügte uns nicht: denn dieses schien eben sowohl Etwas zu offenbaren als zu verhüllen; und während es mit seiner gleichnissartigen Offenbarung zum Zerreissen des Schleiers, zur Enthüllung des geheimnissvollen Hintergrundes aufzufordern schien, hielt wiederum gerade jene durchleuchtete Allsichtbarkeit das Auge gebannt und wehrte ihm, tiefer zu dringen.

Wer dies nicht erlebt hat, zugleich schauen zu müssen und zugleich über das Schauen hinaus sich zu sehnen, wird sich schwerlich vorstellen, wie bestimmt und klar diese beiden

Processe bei der Betrachtung des tragischen Mythus nebeneinander bestehen und nebeneinander empfunden werden: während die wahrhaft ästhetischen Zuschauer mir bestätigen werden, dass unter den eigenthümlichen Wirkungen der Tragödie jenes Nebeneinander die merkwürdigste sei. Man übertrage sich nun dieses Phänomen des ästhetischen Zuschauers in einen analogen Process im tragischen Künstler, und man wird die Genesis des *tragischen Mythus* verstanden haben. Er theilt mit der apollinischen Kunstsphäre die volle Lust am Schein und am Schauen und zugleich verneint er diese Lust und hat eine noch höhere Befriedigung an der Vernichtung der sichtbaren Scheinwelt. Der Inhalt des tragischen Mythus ist zunächst ein episches Ereigniss mit der Verherrlichung des kämpfenden Helden: woher stammt aber jener an sich räthselhafte Zug, dass das Leiden im Schicksale des Helden, die schmerzlichsten Ueberwindungen, die qualvollsten Gegensätze der Motive, kurz die Exemplification jener Weisheit des Silen, oder, ästhetisch ausgedrückt, das Hässliche und Disharmonische, in so zahllosen Formen, mit solcher Vorliebe immer von Neuem dargestellt wird und gerade in dem üppigsten und jugendlichsten Alter eines Volkes, wenn nicht gerade an diesem Allen eine höhere Lust percipirt wird?

Denn dass es im Leben wirklich so tragisch zugeht, würde am wenigsten die Entstehung einer Kunstform erklären; wenn anders die Kunst nicht nur Nachahmung der Naturwirklichkeit, sondern gerade ein metaphysisches Supplement der Naturwirklichkeit ist, zu deren Ueberwindung neben sie gestellt. Der tragische Mythus, sofern er überhaupt zur Kunst gehört, nimmt auch vollen Antheil an dieser metaphysischen Verklärungsabsicht der Kunst überhaupt: was verklärt er aber, wenn er die Erscheinungswelt unter dem Bilde des leidenden Helden vorführt? Die „Realität" dieser Erscheinungswelt

am wenigsten, denn er sagt uns gerade: „Seht hin! Seht genau hin! Dies ist euer Leben! Dies ist der Stundenzeiger an eurer Daseinsuhr!“

Und dieses Leben zeigte der Mythus, um es vor uns damit zu verklären? Wenn aber nicht, worin liegt dann die ästhetische Lust, mit der wir auch jene Bilder an uns vorüberziehen lassen? Ich frage nach der ästhetischen Lust und weiss recht wohl, dass viele dieser Bilder ausserdem mitunter noch eine moralische Ergetzung, etwa unter der Form des Mitleides oder eines sittlichen Triumphes, erzeugen können. Wer die Wirkung des Tragischen aber allein aus diesen moralischen Quellen ableiten wollte, wie es freilich in der Aesthetik nur allzu lange üblich war, der mag nur nicht glauben, etwas für die Kunst damit gethan zu haben: die vor Allem Reinheit in ihrem Bereiche verlangen muss. Für die Erklärung des tragischen Mythus ist es gerade die erste Forderung, die ihm eigenthümliche Lust in der rein ästhetischen Sphäre zu suchen, ohne in das Gebiet des Mitleids, der Furcht, des Sittlich-Erhabenen überzugreifen. Wie kann das Hässliche und das Disharmonische, der Inhalt des tragischen Mythus, eine ästhetische Lust erregen?

Hier nun wird es nöthig, uns mit einem kühnen Anlauf in eine Metaphysik der Kunst hinein zu schwingen, indem ich den früheren Satz wiederhole, dass nur als ein ästhetisches Phänomen das Dasein und die Welt gerechtfertigt erscheint: in welchem Sinne uns gerade der tragische Mythus zu überzeugen hat, dass selbst das Hässliche und Disharmonische ein künstlerisches Spiel ist, welches der Wille, in der ewigen Fülle seiner Lust, mit sich selbst spielt. Dieses schwer zu fassende Urphänomen der dionysischen Kunst wird aber auf directem Wege einzig verständlich und unmittelbar erfasst in der wunderbaren Bedeutung der *musikalischen Dissonanz,* wie überhaupt die Musik, neben die Welt hingestellt, allein einen

Begriff davon geben kann, was unter der Rechtfertigung der Welt als eines ästhetischen Phänomens zu verstehen ist. Die Lust, die der tragische Mythus erzeugt, hat eine gleiche Heimat, wie die lustvolle Empfindung der Dissonanz in der Musik. Das Dionysische, mit seiner selbst am Schmerz percipirten Urlust, ist der gemeinsame Geburtsschooss der Musik und des tragischen Mythus.

Sollte sich nicht inzwischen dadurch, dass wir die Musikrelation der Dissonanz zu Hülfe nahmen, jenes schwierige Problem der tragischen Wirkung wesentlich erleichtert haben? Verstehen wir doch jetzt, was es heissen will, in der Tragödie zugleich schauen zu wollen und sich über das Schauen hinaus zu sehnen: welchen Zustand wir in Betreff der künstlerisch verwendeten Dissonanz eben so zu charakterisiren hätten, dass wir hören wollen und über das Hören uns zugleich hinaussehnen. Jenes Streben in's Unendliche, der Flügelschlag der Sehnsucht, bei der höchsten Lust an der deutlich percipirten Wirklichkeit, erinnern daran, dass wir in beiden Zuständen ein dionysisches Phänomen zu erkennen haben, das uns immer von Neuem wieder das spielende Aufbauen und Zertrümmern der Individualwelt als den Ausfluss einer Urlust offenbart, in einer ähnlichen Weise, wie wenn von Heraklit dem Dunklen die weltbildende Kraft einem Kinde verglichen wird, das spielend Steine hin und her setzt und Sandhaufen aufbaut und wieder einwirft.

Um also die dionysische Befähigung eines Volkes richtig abzuschätzen, dürften wir nicht nur an die Musik des Volkes, sondern eben so nothwendig an den tragischen Mythus dieses Volkes als den zweiten Zeugen jener Befähigung zu denken haben. Es ist nun, bei dieser engsten Verwandtschaft zwischen Musik und Mythus, in gleicher Weise zu vermuthen, dass mit einer Entartung und Depravation des Einen eine Verkümmerung der Anderen verbunden sein

wird: wenn anders in der Schwächung des Mythus überhaupt eine Abschwächung des dionysischen Vermögens zum Ausdruck kommt. Ueber Beides dürfte uns aber ein Blick auf die Entwicklung des deutschen Wesens nicht in Zweifel lassen: in der Oper wie in dem abstracten Charakter unseres mythenlosen Daseins, in einer zur Ergetzlichkeit herabgesunkenen Kunst, wie in einem vom Begriff geleiteten Leben, hatte sich uns jene gleich unkünstlerische, als am Leben zehrende Natur des sokratischen Optimismus enthüllt. Zu unserem Troste aber gab es Anzeichen dafür, dass trotzdem der deutsche Geist in herrlicher Gesundheit, Tiefe und dionysischer Kraft unzerstört, gleich einem zum Schlummer niedergesunknen Ritter, in einem unzugänglichen Abgrunde ruhe und träume: aus welchem Abgrunde zu uns das dionysische Lied emporsteigt, um uns zu verstehen zu geben, dass dieser deutsche Ritter auch jetzt noch seinen uralten dionysischen Mythus in selig-ernsten Visionen träumt. Glaube Niemand, dass der deutsche Geist seine mythische Heimat auf ewig verloren habe, wenn er so deutlich noch die Vogelstimmen versteht, die von jener Heimat erzählen. Eines Tages wird er sich wach finden, in aller Morgenfrische eines ungeheuren Schlafes: dann wird er Drachen tödten, die tückischen Zwerge vernichten und Brünnhilde erwecken — und Wotan's Speer selbst wird seinen Weg nicht hemmen können!

Meine Freunde, ihr, die ihr an die dionysische Musik glaubt, ihr wisst auch, was für uns die Tragödie bedeutet. In ihr haben wir, wiedergeboren aus der Musik, den tragischen Mythus — und in ihm dürft ihr Alles hoffen und das Schmerzlichste vergessen! Das Schmerzlichste aber ist für uns alle — die lange Entwürdigung, unter der der deutsche Genius, entfremdet von Haus und Heimat, im Dienst tückischer Zwerge lebte. Ihr versteht das Wort — wie ihr auch, zum Schluss, meine Hoffnungen verstehen werdet.

Musik und tragischer Mythus sind in gleicher Weise Ausdruck der dionysischen Befähigung eines Volkes und von einander untrennbar. Beide entstammen einem Kunstbereiche, das jenseits des Apollinischen liegt; beide verklären eine Region, in deren Lustaccorden die Dissonanz eben so wie das schreckliche Weltbild reizvoll verklingt; beide spielen mit dem Stachel der Unlust, ihren überaus mächtigen Zauberkünsten vertrauend; beide rechtfertigen durch dieses Spiel die Existenz selbst der „schlechtesten Welt". Hier zeigt sich das Dionysische, an dem Apollinischen gemessen, als die ewige und ursprüngliche Kunstgewalt, die überhaupt die ganze Welt der Erscheinung in's Dasein ruft, in deren Mitte ein neuer Verklärungsschein nöthig wird, um die belebte Welt der Individuation im Leben festzuhalten. Könnten wir uns eine Menschwerdung der Dissonanz denken — und was ist sonst der Mensch? — so würde diese Dissonanz, um leben zu können, eine herrliche Illusion brauchen, die ihr einen Schönheitsschleier über ihr eignes Wesen decke. Dies ist die wahre Kunstabsicht des Apollo: in dessen Namen wir alle jene zahllosen Illusionen des schönen Scheins zusammenfassen, die in jedem Augenblick das Dasein überhaupt lebenswerth machen und zum Erleben des nächsten Augenblicks drängen.

Dabei darf von jenem Fundamente aller Existenz, von dem dionysischen Untergrunde der Welt, genau nur soviel dem menschlichen Individuum in's Bewusstsein treten, als von jener apollinischen Verklärungskraft wieder überwunden werden kann, so dass diese beiden Kunsttriebe ihre Kräfte in strenger wechselseitiger Proportion, nach dem Gesetze ewiger Gerechtigkeit, zu entfalten genöthigt sind. Wo sich die dionysischen Mächte so ungestüm erheben, wie wir dies

erleben, da muss auch bereits Apollo, in eine Wolke gehüllt, zu uns herniedergestiegen sein; dessen üppigste Schönheitswirkungen wohl eine nächste Generation schauen wird.

Dass diese Wirkung aber nöthig sei, dies würde Jeder am sichersten, durch Intuition, nachempfinden, wenn er einmal, sei es auch im Traume, in eine althellenische Existenz sich zurückversetzt fühlte: im Wandeln unter hohen ionischen Säulengängen, aufwärtsblickend zu einem Horizont, der durch reine und edle Linien abgeschnitten ist, neben sich Wiederspiegelungen seiner verklärten Gestalt in leuchtendem Marmor, rings um sich feierlich schreitende oder zart bewegte Menschen, mit harmonisch tönenden Lauten und rhythmischer Gebärdensprache — würde er nicht, bei diesem fortwährenden Einströmen der Schönheit, zu Apollo die Hand erhebend ausrufen müssen: „Seliges Volk der Hellenen! Wie gross muss unter euch Dionysus sein, wenn der delische Gott solche Zauber für nöthig hält, um euren dithyrambischen Wahnsinn zu heilen!“ — Einem so Gestimmten dürfte aber ein greiser Athener, mit dem erhabenen Auge des Aeschylus zu ihm aufblickend, entgegnen: „Sage aber auch dies, du wunderlicher Fremdling: wie viel musste dies Volk leiden, um so schön werden zu können! Jetzt aber folge mir zur Tragödie und opfere mit mir im Tempel beider Gottheiten!“

Aus dem Gedankenkreise der „Geburt der Tragödie“

(Studien und Entwürfe aus den Jahren 1869—1871.)

I

Aus dem Winter 1869/70.

1. Das griechische Musikdrama.

(Vortrag, gehalten am 18. Januar 1870.)

In unserem heutigen Theaterwesen sind nicht nur Erinnerungen und Anklänge an die *dramatischen Künste Griechenlands* aufzufinden: nein, seine *Grundformen* wurzeln auf *hellenischem* Boden, entweder in *natürlichem* Wachsthum oder in Folge einer *künstlichen* Entlehnung. Nur die *Namen* haben sich vielfach verändert und verschoben: ähnlich wie die mittelalterliche Tonkunst die griechischen Tonleitern wirklich noch besass, auch mit den griechischen Namen, nur dass z. B. das, was die Griechen *„Lokrisch"* nannten, in den Kirchentönen als *„Dorisch"* bezeichnet wird. Aehnliche Verwirrungen begegnen uns auf dem Gebiet der dramatischen Terminologie: das, was der Athener als *„Tragödie"* verstand, werden wir allenfalls unter den Begriff der *„grossen Oper"* bringen: wenigstens hat dies Voltaire in einem Brief an den Cardinal Quirini gethan. Dagegen würde ein Hellene in unserer Tragödie fast nichts wiedererkennen, was seiner Tragödie entspräche; wohl aber würde ihm beikommen, dass der ganze Aufbau und der Grundcharakter der Tragödie Shakespeare's seiner sogenannten *neueren Komödie* entnommen sei. Und in der That hat sich aus *ihr,* in ungeheuren Zeit-

räumen, das romanisch-germanische Mysterien- und Moralitätenspiel, zuletzt die Tragödie Shakespeare's entfaltet: in ähnlicher Weise, wie in der äusseren Form der *Bühne* Shakespeare's die genealogische Verwandtschaft mit der der neueren attischen Komödie nicht verkannt werden darf. Während wir nun hier eine natürlich vorwärtsschreitende, durch Jahrtausende fortgesetzte Entwicklung anzuerkennen haben, ist jene wirkliche Tragödie des Alterthums, das Kunstwerk des Aeschylus und Sophokles, der modernen Kunst willkürlich eingeimpft worden. Das, was wir heute die *Oper* nennen, das Zerrbild des antiken Musikdramas, ist durch directe Nachäffung des Alterthums entstanden: ohne die unbewusste Kraft eines natürlichen Triebes, nach einer abstracten Theorie gebildet, hat sie sich, wie ein künstlich erzeugter homunculus, als der böse Kobold unserer modernen Musikentwicklung geberdet. Jene vornehmen und gelehrt gebildeten Florentiner, die im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts die Enstehung der Oper veranlassten, hatten die deutlich gesprochene Absicht, *die* Wirkungen der Musik zu erneuern, die sie im Alterthume, nach so vielen beredten Zeugnissen, gehabt habe. Merkwürdig! Schon der erste Gedanke an die Oper war ein Haschen nach Effect. Durch solche Experimente werden die Wurzeln einer unbewussten, aus dem Volksleben herauswachsenden Kunst abgeschnitten oder mindestens arg verstümmelt. So wurde in Frankreich das volksthümliche Drama durch die sogenannte classische Tragödie verdrängt, also durch eine rein auf gelehrtem Wege entstandene Gattung, die die Quintessenz des Tragischen, ohne alle Beimischungen, enthalten sollte. Auch in Deutschland ist die natürliche Wurzel des Dramas, das Fastnachtspiel, seit der Reformation untergraben worden; seitdem wurde die Neuschöpfung einer nationalen Form kaum wieder versucht, dagegen nach den vorhandenen Mustern fremder Nationen gedacht und ge-

dichtet. Für die Entwicklung der modernen Künste ist die Gelehrsamkeit, das bewusste Wissen und Vielwissen der eigentliche Hemmschuh: alles Wachsen und Werden im Reiche der Kunst muss in tiefer Nacht vor sich gehen. Die Geschichte der Musik lehrt es, dass die gesunde Weiterentwicklung der *griechischen* Musik im frühen Mittelalter plötzlich auf das stärkste gehemmt und beeinträchtigt wurde, als man in Theorie und Praxis mit Gelehrsamkeit auf das Alte zurückgieng. Das Resultat war eine unglaubliche Verkümmerung des Geschmacks: — — — Es war dies Litteraturmusik, Lesemusik. Was uns hier als helle Absurdität anmuthet, dürfte auf dem Gebiete, das ich besprechen will, wohl nur wenigen sogleich als solche einleuchten. Ich behaupte nämlich, dass der uns bekannte Aeschylus und Sophokles uns nur als Textbuchdichter, als Librettisten bekannt sind, das heisst dass sie uns eben unbekannt sind. Während wir nämlich im Bereich der Musik über das gelehrte Schattenspiel einer Lesemusik längst hinaus sind, ist im Gebiete der Poesie die Unnatürlichkeit der Buchdichtung so allein herrschend, dass es Besinnung kostet, sich zu sagen, inwiefern wir gegen Pindar Aeschylus und Sophokles ungerecht sein müssen, ja weshalb wir sie eigentlich nicht kennen. Wenn wir sie als Dichter bezeichnen, so meinen wir eben Buchdichter: gerade damit aber verlieren wir jeden Einblick in ihr Wesen, das uns einzig aufgeht, wenn wir die *Oper* uns einmal in kräftiger phantasiereicher Stunde so idealisirt vor die Seele führen, dass uns eben die Anschauung des antiken Musikdramas sich erschliesst. Denn so verzerrt auch alle Verhältnisse an der sogenannten grossen Oper sind, so sehr sie selbst ein Product der Zerstreuung, nicht der Sammlung ist, die Sclavin schlechtester Reimerei und unwürdiger Musik: so sehr hier alles Lüge und Schamlosigkeit ist: immerhin giebt es kein anderes Mittel, über Sophokles sich klar

zu werden, als indem wir aus dieser Caricatur das Urbild zu errathen suchen und alles Verbogene und Verzerrte in begeisterter Stunde uns hinwegdenken. Jenes Phantasiebild muss dann sorgfältig untersucht und, seinen einzelnen Theilen nach, mit der Tradition des Alterthums zusammengehalten werden, damit wir nicht etwa das Hellenische überhellenisiren und ein Kunstwerk uns ausdenken, das nirgends in aller Welt eine Heimat hat. Das ist keine geringe Gefahr. Galt es doch bis vor nicht lange als unbedingtes Kunstaxiom, dass alle ideale Plastik farblos sein müsse, dass die antike Sculptur die Anwendung der Farbe nicht zulasse. Ganz langsam und unter dem heftigsten Widerstreben jener Hyperhellenen, hat sich die polychrome Anschauung der antiken Plastik Bahn gebrochen, nach der sie nicht mehr nackt, sondern mit einem farbigen Ueberzug bekleidet gedacht werden muss. In ähnlicher Weise erfreut sich der ästhetische Satz einer allgemeinen Beliebtheit, dass eine Verbindung zweier und mehrerer Künste keine Erhöhung des ästhetischen Genusses erzeugen könne, vielmehr eine barbarische Geschmacksverirrung sei. Dieser Satz aber beweist höchstens die schlechte moderne Gewöhnung, dass wir nicht mehr als ganze Menschen geniessen können: wir sind gleichsam durch die absoluten Künste in Stücke zerrissen und geniessen nun auch als Stücke, bald als Ohrenmenschen, bald als Augenmenschen u. s. w. Halten wir dagegen, wie der geistvolle Anselm Feuerbach sich jenes antike Drama als Gesammtkunst vorstellt. „Es ist nicht zu verwundern, sagt er, wenn bei einer tiefbegründeten Wahlverwandtschaft die einzelnen Künste endlich wieder zu einem unzertrennlichen Ganzen, als einer neuen Kunstform sich verschmelzen. Die olympischen Spiele führten die gesonderten Griechenstämme zur politisch-religiösen Einheit zusammen: das dramatische Festspiel gleicht einem Wiedervereinigungsfeste der griechischen Künste. Das Vorbild des-

selben war schon in jenen Tempelfesten gegeben, wo die plastische Erscheinung des Gottes vor einer andächtigen Menge mit Tanz und Gesang gefeiert wurde. Wie dort, so bildet auch hier die Architektur den Rahmen und die Basis, durch welche sich die höhere poetische Sphäre sichtbar gegen die Wirklichkeit abschliesst. An der Scenerie sehen wir den Maler beschäftigt und allen Reiz eines bunten Farbenspiels in der Pracht des Kostüms ausgebreitet. Der Seele des Ganzen hat sich die Dichtkunst bemächtigt; aber diese wieder nicht als einzelne Dichtform, wie im Tempeldienst z. B. als Hymne. Jene dem griechischen Drama so wesentlichen Berichte des Angelos und des Exangelos, oder der handelnden Personen selbst, führen uns in das Epos zurück. Die lyrische Poesie hat in den leidenschaftlichen Scenen und im Chor ihre Stelle und zwar nach allen ihren Abstufungen von dem unmittelbaren Ausbruch des Gefühls in Interjectionen, von der zartesten Blume des Liedes bis zur Hymne und Dithyrambe hinauf. In Recitation, Gesang und Flötenspiel und dem Taktschritte des Tanzes ist der Ring noch nicht völlig geschlossen. Denn wenn die Poesie das innerste Grundelement des Dramas bildet, so tritt ihr in dieser ihr neuen Form die Plastik entgegen.“ So weit Feuerbach. Sicher ist, dass wir einem solchen Kunstwerke gegenüber erst lernen müssten, wie man als ganzer Mensch zu geniessen habe: während es zu befürchten ist, dass man, auch hingestellt vor ein derartiges Werk, es sich in lauter Stücke zerlegen würde, um es sich anzueignen. Ich glaube sogar, dass wer von uns plötzlich in eine athenische Festvorstellung versetzt würde, zunächst den Eindruck eines gänzlich fremdartigen und barbarischen Schauspiels haben würde. Und dies aus sehr vielen Gründen. In hellster Tagessonne, ohne alle die geheimnissvollen Wirkungen des Abends und des Lampenlichts, in grellster Wirklichkeit sähe er einen ungeheuren offnen Raum

mit Menschen überfüllt: aller Blicke hingerichtet auf eine in der Tiefe wunderbar sich bewegende maskirte Männerschaar und ein paar übermenschlich grosse Puppen, die auf einem langen schmalen Bühnenraume im langsamsten Zeitmaasse auf- und niederschreiten. Denn wie anders als Puppen müssen wir jene Wesen nennen, die auf den hohen Stelzen der Kothurne stehend, mit riesenmässigen den Kopf überragenden stark bemalten Masken vor dem Gesicht, an Brust und Leib, Armen und Beinen bis in das Unnatürliche ausgepolstert und ausgestopft, sich kaum bewegen können, niedergedrückt von der Last eines tief herabfallenden Schleppgewandes und eines mächtigen Kopfputzes. Dabei haben diese Gestalten durch die weit geöffneten Mundlöcher im stärksten Tone zu reden und zu singen, um sich einer Zuschauermasse von mehr als 20000 Menschen verständlich zu machen: fürwahr, eine Heldenaufgabe, die eines marathonischen Kämpfers würdig ist. Noch grösser aber wird unsre Bewunderung, wenn wir vernehmen, dass der Einzelne von diesen Schauspieler-Sängern in zehnstündiger Anspannung gegen 1600 Verse von sich zu geben hat, darunter wenigstens sechs grössere und kleinere Gesangsstücke. Und dies vor einem Publikum, das jedes Uebermaass im Ton, jeden unrichtigen Accent unerbittlich ahndete, in Athen, wo nach Lessing's Ausdruck selbst der Pöbel ein feines und zärtliches Urtheil hatte. Welche Concentration und Uebung der Kräfte, welche langwierige Vorbereitung, welchen Ernst und Enthusiasmus im Erfassen der künstlerischen Aufgabe müssen wir hier voraussetzen, kurz welch ein ideales Schauspielerthum! Hier waren Aufgaben für die edelsten Bürger gestellt, hier entwürdigte sich, auch im Falle des Misslingens, ein Marathonkämpfer nicht, hier empfand der Schauspieler, wie er in seinem Kostüm eine Erhebung über die alltägliche Menschenbildung darstellte, auch in sich einen Aufschwung,

in dem die pathetischen, schwerwuchtigen Worte des Aeschylus ihm eine natürliche Sprache sein mussten.

Weihevoll aber gleich dem Schauspieler lauschte auch der *Zuhörer:* auch über ihn breitete sich eine ungewöhnliche langersehnte Feststimmung aus. Nicht die ängstliche Flucht vor der Langeweile, der Wille sich und seine Erbärmlichkeit um jeden Preis für einige Stunden los zu sein, trieb jene Männer in's Theater. Der Grieche flüchtete sich aus der ihm so gewohnten zerstreuenden Oeffentlichkeit, aus dem Leben in Markt, Strasse und Gerichtshalle, in die ruhig stimmende, zur Sammlung einladende Feierlichkeit der Theaterhandlung: nicht wie der alte Deutsche, der Zerstreuung begehrte, wenn er den Cirkel seines innerlichen Daseins einmal zerschnitt, und der die rechte lustige Zerstreuung in der gerichtlichen Wechselrede fand, die deshalb auch für sein Drama Form und Atmosphäre bestimmte. Die Seele des Atheners dagegen, der die Tragödie an den grossen Dionysien anzuschauen kam, hatte in sich noch etwas von jenem Element, aus dem die Tragödie geboren ist. Es ist dies der übermächtig hervorbrechende Frühlingstrieb, ein Stürmen und Rasen in gemischter Empfindung, wie es alle naiven Völker und die gesammte Natur beim Nahen des Frühlings kennt. Bekanntlich sind auch unsre Fastnachtsspiele und Maskenscherze ursprünglich solche Frühlingsfeste, die nur aus kirchlichen Anlässen etwas zurückdatirt sind. Hier ist alles tiefster Instinct: jene ungeheuren dionysischen Schwarmzüge im alten Griechenland haben ihre Analogie in den St. Johann- und St. Veitstänzern des Mittelalters, die in grösster, immer wachsender Menge tanzend singend und springend von Stadt zu Stadt zogen. Mag auch die heutige Medicin von jener Erscheinung als von einer Volksseuche des Mittelalters sprechen: wir wollen nur festhalten, dass das antike Drama aus einer solchen Volksseuche erblüht ist,

und dass es das Unglück der modernen Künste ist, *nicht* aus solchem geheimnissvollen Quell entflossen zu sein. Es ist nicht etwa Muthwille und willkürliche Ausgelassenheit, wenn in den ersten Anfängen des Dramas wildbewegte Schwärme, als Satyrn und Silene kostümirt, die Gesichter mit Russ, Mennig und andern Pflanzensäften beschmiert, mit Blumenkränzen auf dem Kopf, durch Feld und Wald schweiften: die allgewaltige, so plötzlich sich kundgebende Wirkung des Frühlings steigert hier auch die Lebenskräfte zu einem solchen Uebermaass, dass ekstatische Zustände, Visionen und der Glaube an die eigne Verzauberung allerwärts hervortreten, und gleichgestimmte Wesen schaarenweise durch's Land ziehen. Und hier ist die Wiege des Dramas. Denn nicht damit beginnt dasselbe, dass jemand sich vermummt und bei anderen eine Täuschung erregen will: nein, vielmehr, indem der Mensch ausser sich ist und sich selbst verwandelt und verzaubert glaubt. In dem Zustande des „Ausser-sich-seins", der Ekstase, ist nur ein Schritt noch nöthig: wir kehren nicht wieder in uns zurück, sondern gehen in ein anderes Wesen ein, sodass wir uns als Verzauberte geberden. Daher rührt im letzten Grunde das tiefe Erstaunen beim Anblick des Dramas: der Boden wankt, der Glaube an die Unlöslichkeit und Starrheit des Individuums. Und wie der dionysische Schwärmer an seine Verwandlung glaubt, recht im Gegensatz zu Zettel im Sommernachtstraum, so glaubt der dramatische Dichter an die Wirklichkeit seiner Gestalten. Wer diesen Glauben nicht hat, der kann zwar noch zu den Thyrsusschwingern, den Dilettanten gehören, nicht aber zu den rechten Dienern des Dionysus, den Bacchen.

Etwas von diesem dionysischen Naturleben war in der Blüthezeit des attischen Dramas auch noch in der Seele der Zuhörer. Das war kein faules fatiguirtes allabendliches Abonnementspublikum, das mit müden abgehetzten Sinnen

zum Theater kommt, um sich hier in Emotion versetzen zu lassen. Im Gegensatz zu diesem Publikum, das die Zwangsjacke unseres heutigen Theaterwesens ist, hatte der athenische Zuschauer seine frischen morgendlichen, festlich angeregten Sinne noch, wenn er sich auf den Stufen des Theaters niederliess. Das Einfache war für ihn noch nicht zu einfach: seine ästhetische Gelehrsamkeit bestand in den Erinnerungen an frühere glückliche Theatertage, sein Zutrauen zu dem dramatischen Genius seines Volkes war grenzenlos. Was das Wichtigste aber ist, er schlürfte den Trank der Tragödie so selten, dass er ihn jedesmal wie zum ersten Male genoss. In diesem Sinne will ich das Wort des bedeutendsten lebenden Architekten anführen, der für die Deckengemälde und ausgemalten Kuppeln sein Votum abgiebt. „Nichts ist vortheilhafter, sagt er, für das Kunstwerk als das Entrücktsein aus der vulgären unmittelbaren Berührung mit dem Nächsten und aus der gewohnten Sehlinie des Menschen. Durch die Gewohnheit des Bequemsehens wird der Sehnerv so abgestumpft, dass er den Reiz und die Verhältnisse der Farben und Formen nur noch wie hinter einem Schleier erkennt.“ Es wird sicher erlaubt sein, etwas Analoges auch für den seltnen Genuss des Dramas zu beanspruchen: es kommt den Bildern und den Dramen zu Gute, die mit etwas ungewohnter Haltung und Empfindung angeschaut werden: wenn damit auch noch nicht die altrömische Sitte, im Theater zu stehen, anempfohlen werden soll.

Wir haben bis jetzt nur den Schauspieler und den Zuschauer in's Auge gefasst. Denken wir zudritt auch an den Poeten: und zwar fasse ich hier das Wort in seinem weitesten Sinne, so wie es die Griechen verstanden. Es ist richtig, dass die griechischen Tragiker ihre unermesslichen Einwirkungen auf die neuere Kunst nur als Librettisten geübt haben:

wenn das aber wahr ist, so lebe ich der Ueberzeugung, dass eine wirkliche und ganze Vergegenwärtigung einer äschyleischen Trilogie, mit attischen Schauspielern, Publikum und Poeten, auf uns geradezu eine zerschmetternde Wirkung thun müsste, weil sie uns den künstlerischen Menschen in einer Vollkommenheit und Harmonie offenbaren würde, gegen die unsre grossen Dichter gleichsam als schön begonnene, doch nicht zu Ende gearbeitete Statuen erscheinen möchten.

Die Aufgabe war im griechischen Alterthum für den Dramatiker so schwer als möglich gestellt: eine Freiheit, wie sie unsere Bühnendichter nach Wahl des Stoffs, der Schauspielerzahl und unzähliger Dinge geniessen, würde dem attischen Kunstrichter als Zuchtlosigkeit erschienen sein. Durch die gesammte griechische Kunst geht das stolze Gesetz, dass nur das Schwerste eine Aufgabe für den freien Mann ist. So hieng die Autorität und der Ruhm eines plastischen Kunstwerkes sehr von der Schwierigkeit der Bearbeitung, der Härte des verwendeten Stoffes ab. Zu den besonderen Schwierigkeiten, vermöge deren der Weg zur dramatischen Berühmtheit niemals ein sehr breiter geworden ist, gehört die beschränkte Zahl der Schauspieler, die Verwendung des Chors, der begrenzte Mythenkreis, vor allem aber jene Fünfkämpfertugend, die Nothwendigkeit, als Dichter und Musiker, in der Orchestik und der Regie, zuletzt als Schauspieler productiv begabt zu sein. Das, was für unsre dramatischen Dichter immer der Rettungsanker ist, das ist die Neuheit und damit das Interessante ihres Stoffes, den sie für ihr Drama gewählt haben. Sie denken wie die italienischen Improvisatoren, die eine neue Geschichte bis zu ihrem Höhepunkte und zur höchsten Steigerung der Spannung erzählen und dann überzeugt sind, dass niemand mehr vor Schluss davongeht. Das Festhalten bis zum Schluss durch den Reiz des Interessanten war nun bei den griechischen Tragikern

etwas Unerhörtes: die Stoffe ihrer Meisterwerke waren altbekannt und in epischer und lyrischer Form den Zuhörern von Kindheit an vertraut. Es war bereits eine Heldenthat für einen Orest und einen Oedipus wahrhafte Theilnahme zu erwecken: aber wie beschränkt, wie eigensinnig eingeengt waren die Mittel, die zur Erregung dieser Theilnahme gebraucht werden durften! Hier kommt vor allem der Chor in Betracht, der für den antiken Dichter ebenso wichtig war wie für den französischen Tragiker die vornehmen Personen, die zu beiden Seiten der Scene ihre Sitze hatten und die Bühne gewissermaassen in ein fürstliches Vorzimmer verwandelten. Wie der französische Tragiker diesem sonderbaren nicht mitspielenden und doch mitspielenden „Chor" zu liebe die Decorationen nicht ändern durfte, wie sich Sprache und Geste auf der Bühne nach ihm modelte: so verlangte der antike Chor für die ganze Handlung in jedem Drama Oeffentlichkeit der Handlung, den freien Platz als die Actionsstätte der Tragödie. Dies ist eine verwegene Forderung: denn die tragische That und die Vorbereitung zu ihr pflegt sich gerade nicht auf der Strasse finden zu lassen, sondern erwächst am besten in der Verborgenheit. Alles öffentlich, alles im hellen Licht, alles in Gegenwart des Chors — das war die grausame Forderung. Nicht dass man aus irgend einer ästhetischen Spitzfindigkeit dies irgendwann einmal als Forderung ausgesprochen hätte: vielmehr war in dem langen Entwicklungsprocess des Dramas diese Stufe erreicht worden, und man hatte sie festgehalten mit dem Instinct, dass hier für den tüchtigen Genius eine tüchtige Aufgabe zu lösen sei. Es ist ja bekannt, dass ursprünglich die Tragödie nichts als ein grosser Chorgesang war: diese historische Erkenntniss giebt aber in der That den Schlüssel zu jenem wunderlichen Problem. Die Haupt- und Gesammtwirkung der antiken Tragödie beruhte in der

besten Zeit immer noch auf dem Chore: er war der Factor, mit dem vor allem gerechnet werden musste, den man nicht bei Seite lassen durfte. Jene Stufe, in der sich das Drama ungefähr von Aeschylus bis Euripides hielt, ist die, in der der Chor soweit zurückgedrängt war, um eben gerade noch die Gesammtfärbung anzugeben. Noch ein einziger Schritt weiter und die Scene herrschte über die Orchestra, die Colonie über die Mutterstadt; die Dialektik der Bühnenpersonen und ihre Einzelgesänge traten vor und überwältigten den bisher gültigen chorisch-musikalischen Gesammteindruck. Dieser Schritt ist gethan worden, und der Zeitgenosse desselben, Aristoteles, fixirte ihn in seiner berühmten, viel verwirrenden, das Wesen des äschyleischen Dramas gar nicht treffenden Definition.

Der erste Gedanke also beim Entwurfe einer dramatischen Dichtung musste sein, eine Gruppe von Männern oder Frauen zu erdenken, die mit den handelnden Personen eng verbunden sind: sodann mussten Anlässe gesucht werden, bei denen lyrisch-musikalische Massenstimmungen zum Ausbruch kommen konnten. Der Dichter sah gewissermaassen vom Chor aus nach den Bühnenpersonen, und mit ihm das athenische Publikum: wir, die wir nur das Libretto haben, sehen von der Bühne aus nach dem Chor. Die Bedeutung desselben ist nicht mit einem Gleichniss zu erschöpfen. Wenn Schlegel ihn als den „idealischen Zuschauer" bezeichnet hat, so will das doch nur sagen, dass der Dichter in der Art, wie der Chor die Ereignisse auffasst, zugleich andeutet, wie nach seinem Wunsche sie der Zuschauer auffassen solle. Damit ist aber doch nur eine Seite richtig hervorgehoben: vor allem ist wichtig, dass der Heldenspieler durch ihn wie durch ein Schallrohr seine Empfindungen in einer kolossalen Vergrösserung dem Zuschauer zuschreit. Obschon eine Mehrheit von Personen, stellt er doch musikalisch

keine Masse vor, sondern nur ein ungeheures, mit übernatürlicher Lunge begabtes Einzelwesen. Es ist nicht am Orte darauf hinzuweisen, welcher ethische Gedanke in der unisonen Chormusik der Griechen liegt: die den stärksten Gegensatz zur christlichen Musikentwicklung bildet, in der die Harmonie, das eigentliche Symbol der Mehrheit, lange Zeit so dominirt, dass die Melodie ganz erstickt war und erst wieder entdeckt werden musste. Der Chor ist es, der die Grenzen der in der Tragödie sich erweisenden Dichterphantasie vorgeschrieben hat: der religiöse Chortanz mit seinem feierlichen Andante umschränkte den sonst so übermüthigen Erfindungsgeist der Dichter: während die englische Tragödie, ohne eine solche Schranke, mit ihrem phantastischen Realismus sich viel ungestümer, dionysischer, aber doch im Grunde wehmüthiger geberdet, ungefähr wie ein Beethoven'sches Allegro. Dass der Chor mehrere grosse Gelegenheiten zu lyrisch-pathetischen Kundgebungen hatte, das ist eigentlich der wichtigste Satz in der Oekonomie des alten Dramas. Dies ist aber leicht auch in dem kürzesten Theilstück der Sage erreicht: und deshalb fehlt durchaus alles Verwickelte, alles Intriguenhafte alles fein und künstlich Combinirte, kurz alles das, was gerade den Charakter des modernen Trauerspiels ausmacht. Im antiken Musikdrama gab es nichts, was man hätte ausrechnen müssen: auch die Schlauheit einzelner Helden des Mythus hat in ihm etwas Einfach-Ehrliches an sich. Niemals, auch nicht bei Euripides, ist das Wesen des Schauspiels in das des Schachspiels umgewandelt: während allerdings das Schachspielartige zum Grundzug der sogenannten neueren Komödie geworden ist. Deshalb gleichen die einzelnen Dramen der Alten, ihrem einfachen Aufbau nach, einem *einzigen* Acte unserer Tragödien und zwar am meisten dem fünften Acte, der in kurzen raschen Schritten zur Katastrophe führt. Die französische classische Tragödie musste,

weil sie ihr Vorbild, das griechische Musikdrama, eben nur als Libretto kannte, und mit der Einführung des Chors in Verlegenheiten gerieth, ein ganz neues Element in sich aufnehmen, nur um die von Horaz vorgeschriebenen fünf Acte auszufüllen: dieser Ballast, ohne den sich jene Kunstform nicht auf die See wagen mochte, war die Intrigue, d. h. eine Räthselaufgabe für den Verstand und eine Tummelstätte der *kleinen,* im Grunde untragischen Leidenschaften: womit sich ihr Charakter dem der neuen attischen Komödie bedeutend näherte. Die alte Tragödie war, mit ihr verglichen, arm an Handlung und Spannung: man kann sogar sagen, dass es auf ihren früheren Entwicklungsstufen gar nicht auf das Handeln das δρᾶμα abgesehn war, sondern auf das Leiden das πάθος. Die Handlung trat erst hinzu, als der Dialog entstand: und alles wahrhafte und ernste Thun wurde auch in der Blüthezeit des Dramas nicht auf offener Scene vorgeführt. Was war die Tragödie ursprünglich anders als eine objective Lyrik, ein Lied aus dem Zustande bestimmter mythologischer Wesen heraus gesungen, und zwar im Kostüm derselben. Zuerst musste ein dithyrambischer Chor von zu Satyrn und Silenen verkleideten Männern selbst zu verstehen geben, was ihn in solche Aufregung versetzt habe: er deutete hin auf einen den Zuhörern schnell verständlichen Zug aus der Kampf- und Leidensgeschichte des Dionysus. Später wurde die Gottheit selbst eingeführt, zu einem doppelten Zwecke: einmal um persönlich von seinen Abenteuern zu erzählen, in denen er eben darinsteckt und durch die sein Gefolge zu lebhaftester Theilnahme erregt wird. Andrerseits ist Dionysus während jener leidenschaftlichen Chorgesänge gewissermaassen das lebende Bild, die lebende Statue des Gottes: und in der That hat der antike Schauspieler etwas vom steinernen Gast bei Mozart. Ein neuerer Musikschriftsteller macht hierüber folgende richtige Bemerkung. „In

unserem kostümirten Schauspieler, sagt er, tritt uns ein natürlicher Mensch, den Griechen trat in der tragischen Maske ein künstlicher, wenn man will, heroisch stilisirter entgegen. Unsere tiefen Bühnen, auf denen oft an hundert Personen gruppirt sind, machen die Darstellungen zu farbigen *Gemälden,* so lebendig sie nur sein können. Die schmale antike Bühne mit der nahe vorgerückten Hinterwand, machte die wenigen, sich gemessen bewegenden Figuren zu lebenden Basreliefs oder belebten Marmorbildern eines Tempelgiebels. Hätte ein Wunder jenen Marmorgestalten des Streites zwischen Athene und Poseidon im Parthenongiebel Leben eingehaucht, sie würden wohl die Sprache des Sophokles gesprochen haben."

Ich kehre zu dem vorhin angedeuteten Gesichtspunkte zurück, dass im griechischen Drama der Accent auf dem Erleiden, nicht auf dem Handeln ruht: jetzt wird es leichter sein zu begreifen, weshalb ich meine, dass wir gegen Aeschylus und Sophokles ungerecht sein *müssen,* dass wir sie eigentlich nicht *kennen.* Wir haben nämlich keinen Maassstab, das Urtheil des attischen Publikums über ein Dichterwerk zu controliren, weil wir nicht wissen oder nur zum geringsten Theile wissen, wie das Erleiden, überhaupt das Gefühlsleben in seinen Ausbrüchen, zum ergreifenden Eindrucke gebracht wurde. Wir sind einer griechischen Tragödie gegenüber incompetent, weil ihre Hauptwirkung zu einem guten Theil auf einem Element beruhte, das uns verloren gegangen ist, auf der Musik. Für die Stellung der Musik zum alten Drama gilt vollkommen, was Gluck in der berühmten Vorrede zu seiner Alceste als Forderung ausspricht. Die Musik sollte die Dichtung unterstützen, den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze Verzierungen zu stören. Sie sollte für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der

Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören. Die Musik ist also durchaus nur als Mittel zum Zweck verwendet worden: ihre Aufgabe war es, das Erleiden des Gottes und des Helden in stärkstes Mitleiden bei den Zuhörern umzusetzen. Nun hat ja auch das Wort dieselbe Aufgabe, aber es wird ihm viel schwerer und nur auf Umwegen möglich, dieselbe zu lösen. Das Wort wirkt zunächst auf die Begriffswelt und von da aus erst auf die Empfindung, ja häufig genug erreicht es, bei der Länge des Wegs, sein Ziel gar nicht. Die Musik dagegen trifft das Herz unmittelbar, als die wahre allgemeine Sprache, die man überall versteht.

Freilich findet man noch jetzt über die griechische Musik Ansichten verbreitet, als ob sie am allerwenigsten eine solche allgemein verständliche Sprache gewesen sei, sondern vielmehr eine auf gelehrtem Wege erfundene, aus akustischen Lehren abstrahirte, uns gänzlich fremdartige Tonwelt bedeute. Man trägt sich hier und da z. B. noch mit dem Aberglauben, in der griechischen Musik sei die grosse Terz als ein Missklang empfunden worden. Von solchen Vorstellungen muss man sich gänzlich frei machen und sich immer vorhalten, dass unserem Gefühl die Musik der Griechen viel näher steht als die des Mittelalters. Was uns von alten Compositionen erhalten ist, erinnert in seiner scharfen rhythmischen Gliederung durchaus an unsere Volkslieder: aus dem Volkslied aber ist die gesammte antike Dichtkunst und Musik hervorgewachsen. Zwar giebt es auch reine Instrumentalmusik: doch machte sich in ihr nur das Virtuosenthum geltend. Der echte Grieche empfand bei ihr immer etwas Unheimisches, etwas aus der asiatischen Fremde Importirtes. Die eigentlich griechische Musik ist durchaus Vocal-

musik: das natürliche Band der Wort- und Tonsprache ist noch nicht zerrissen: und dies bis zu dem Grade, dass der Dichter nothwendig auch der Componist seines Liedes war. Die Griechen lernten ein Lied gar nicht anders kennen, als durch den Gesang: sie empfanden aber auch beim Anhören das innigste Einssein von Wort und Ton. Wir, die wir unter dem Einflusse der modernen Kunstunart, der Vereinzelung der Künste, aufgewachsen sind, sind kaum mehr im Stande, Text und Musik zusammen zu geniessen. Wir haben uns eben gewöhnt, getrennt zu geniessen, den Text bei der Lectüre — weshalb wir unserm Urtheil nicht trauen, wenn wir ein Gedicht vorlesen, ein Drama vorspielen sehen, und nach dem Buch verlangen — und die Musik beim Anhören. Auch finden wir den absurdesten Text erträglich, wenn nur die Musik schön ist: etwas, was einem Griechen so recht eigentlich als Barbarei vorkommen würde.

Ausser der eben betonten Schwesterschaft von Poesie und Tonkunst ist für die antike Musik noch zweierlei charakteristisch, ihre Einfachheit, ja Armuth in der Harmonie, ihr Reichthum an rhythmischen Ausdrucksmitteln. Ich habe schon angedeutet, dass der Chorgesang sich vom Sologesang nur durch die Zahl der Stimmen unterschied, und dass nur den begleitenden Instrumenten eine sehr beschränkte Vielstimmigkeit, also Harmonie in unserem Sinne gestattet war. Die allererste Forderung war, dass man den Inhalt des vorgetragenen Liedes *verstand:* und wenn man ein pindarisches oder äschyleisches Chorlied mit seinen verwegnen Metaphern und Gedankensprüngen wirklich verstand: so setzt dies eine erstaunliche Kunst des Vortrags und zugleich eine äusserst charakteristische musikalische Accentuation und Rhythmik voraus. Dem musikalisch-rhythmischen Periodenbau, der sich im strengsten Parallelismus mit dem Text bewegte, lief nun andrerseits, als äusserliches Ausdrucksmittel, die Tanzbewegung

zur Seite, die Orchestik. In den Evolutionen der Choreuten, die sich vor den Augen der Zuschauer wie Arabesken auf der breiten Fläche der Orchestra hinzeichneten, empfand man die gewissermaassen sichtbar gewordene Musik. Während die Musik die Wirkung der Dichtung steigerte, so erklärte die Orchestik die Musik. Es erwuchs somit für den Dichter und Tondichter zugleich noch die Aufgabe, ein productiver Balletmeister zu sein.

Hier ist noch ein Wort über die Grenzen der Musik im Drama zu sagen. Die tiefere Bedeutung dieser Grenzen als der Achillesferse des antiken Musikdramas, insofern an ihnen sein Zersetzungsprocess beginnt, soll heute nicht erörtert werden, da ich den Verfall der antiken Tragödie und damit auch den eben angeregten Punkt in meinem nächsten Vortrag zu besprechen gedenke. Hier genüge nur die Thatsache: nicht alles was gedichtet war, konnte gesungen werden, und mitunter wurde auch, wie in unserem Melodram, gesprochen, unter der Begleitung der Instrumentalmusik. Aber jenes Sprechen haben wir uns immer als Halbrecitativ vorzustellen, so dass der ihm eigenthümliche dröhnende Ton keinen Dualismus in das Musikdrama brachte, vielmehr war auch in der Sprache der dominirende Einfluss der Musik mächtig geworden. Man hat eine Art Nachklang dieses Recitativ-Tons in dem sogenannten Lectionston, mit welchem in der katholischen Kirche die Evangelien, die Episteln, manche Gebete vorgetragen werden. „Der lesende Priester macht bei den Interpunktionen und Schlüssen der Sätze gewisse Flexionen der Stimme, wodurch die Deutlichkeit des Vortrags gesichert und zugleich Monotonie vermieden wird. Aber bei wichtigen Momenten der heiligen Handlung hebt sich die Stimme des Geistlichen, das pater noster, die Präfation, der Segen wird zum declamatorischen Gesange.“ Ueberhaupt erinnert in dem Rituale des Hochamtes vieles

an das griechische Musikdrama, nur dass in Griechenland alles viel heller sonniger überhaupt schöner war, dafür auch weniger innerlich und ohne jene räthselvolle unendliche Symbolik der christlichen Kirche.

Hiermit bin ich, geehrteste Versammlung, zum Schluss gekommen. Ich verglich vorhin den Schöpfer des antiken Musikdramas mit dem Pentathlos, dem Fünfkämpfer: ein anderes Bild wird uns die Bedeutung eines solchen musikdramatischen Fünfkämpfers für die gesammte alte Kunst näher bringen. Für die Geschichte der antiken Bekleidung hat Aeschylus eine ausserordentliche Bedeutung, insofern er den freien Faltenwurf, die Zierlichkeit Pracht und Anmuth des Hauptgewandes einführte, während vor ihm die Griechen in ihrer Kleidung barbarisirten und den freien Faltenwurf nicht kannten. Das griechische Musikdrama ist für die gesammte alte Kunst jener freie Faltenwurf: alles Unfreie, alles Isolirte der einzelnen Künste ist mit ihm überwunden; bei ihrem gemeinsamen Opferfeste werden der Schönheit *und* zugleich der Kühnheit Hymnen gesungen. Gebundenheit und doch Anmuth, Mannichfaltigkeit und doch Einheit, viele Künste in höchster Thätigkeit und doch *ein* Kunstwerk — das ist das antike Musikdrama. Wer aber bei seinem Anblick an das Ideal des jetzigen Kunstreformators erinnert wird, der wird sich zugleich sagen müssen, dass jenes Kunstwerk der Zukunft durchaus nicht etwa eine glänzende, doch täuschende Luftspiegelung ist: was wir von der Zukunft erhoffen, das war schon einmal Wirklichkeit — in einer mehr als zweitausendjährigen Vergangenheit.

2. Bruchstücke aus dem Vortrag: „Sokrates und die Tragödie“.[1])

(Gehalten am 1. Februar 1870.)

Die sokratische Missachtung des Instinctiven hat auch noch ein zweites Genie, ausser Euripides, zu einer Reform der Kunst veranlasst und zwar zu einer noch radikaleren. Auch der göttliche Plato ist in diesem Punkte dem Sokratismus zum Opfer gefallen: er, der in der bisherigen Kunst nur die Nachahmung der Scheinbilder sah, rechnete auch „die erhabene und hochgepriesene“ Tragödie — wie er sich ausdrückt — zu den Schmeichelkünsten, die nur das Angenehme, der sinnlichen Natur Schmeichelnde, nicht das Unangenehme, aber zugleich Nützliche darzustellen pflegen. Er führt demnach die tragische Kunst recht geflissentlich zusammen mit der Putzkunst und Kochkunst auf. Der besonnenen Gemüthsart widerstrebe eine so mannichfaltige und bunte Kunst, für die reizbare und empfindliche sei sie ein gefährlicher Zunder: Grund genug, die tragischen Dichter aus dem idealischen Staate zu verbannen. Ueberhaupt gehören nach ihm die Künstler zu den überflüssigen Erweiterungen des Staatswesens, zusammen mit den Ammen, Putzmacherinnen, Raseurs und Kuchenbäckern. Die absichtlich derbe und rücksichtslose Verurtheilung der Kunst hat bei Plato etwas Pathologisches: er, der sich zu jener Anschauung nur im Wüthen gegen das eigne Fleisch erhoben hat, er, der seine tief künstlerische Natur zu Gunsten des Sokratismus mit Füssen getreten hat, offenbart in der Herbigkeit jener Urtheile, dass die tiefste Wunde seines Wesens noch nicht vernarbt ist. Das wahre schöpferische Vermögen des Dich-

[1]) Der Vortrag ist zum grössten Teil nahezu wörtlich in die Abschnitte 8—15 der Geburt der Tragödie aufgenommen worden. Hier sind nur die nicht aufgenommenen Teile abgedruckt. Die Herausgeber.

ters wird von Plato, weil dies nicht die bewusste Einsicht in das Wesen der Dinge sei, zu allermeist nur ironisch behandelt und dem Talente der Wahrsager und Zeichendeuter gleichgeachtet. Nicht eher sei der Dichter fähig zu dichten, als bis er begeistert geworden und bewusstlos, und kein Verstand mehr in ihm wohne. Diesen „unverständigen" Künstlern stellt Plato das Bild des wahren Künstlers gegenüber, des philosophischen und giebt nicht undeutlich zu verstehen, dass er selbst der Einzige sei, der dies Ideal erreicht habe, und dessen Dialoge in dem vollkommnen Staate gelesen werden dürfen. Das Wesen des platonischen Dialogs ist aber die durch Mischung aller vorhandnen Formen und Stile erzeugte Formlosigkeit und Stillosigkeit. Es sollte vor allem an dem neuen Kunstwerk nicht das auszusetzen sein, was nach der platonischen Auffassung der Grundmangel des alten war; es sollte nicht Nachahmung eines Scheinbildes sein d. h. nach dem gewöhnlichen Begriff: es sollte für den platonischen Dialog nichts Naturwirkliches geben, das nachgeahmt worden wäre. So schwebt er zwischen allen Kunstgattungen, zwischen Prosa und Poesie, Erzählung, Lyrik, Drama, wie er auch das strenge ältere Gesetz der einheitlichen stilistisch sprachlichen Form durchbrochen hat. Zu noch grösserer Verzerrung wird der Sokratismus bei den cynischen Schriftstellern gesteigert: sie suchen in der grössten Buntscheckigkeit des Stils, im Hin- und Herschwanken zwischen prosaischen und metrischen Formen gleichsam das silenenhafte äussere Wesen des Sokrates, seine Krebsaugen, Wulstlippen und Hängebauch wiederzuspiegeln.

Wer wird im Hinblick auf die sehr tief greifenden, hier nur angerührten unkünstlerischen Wirkungen des Sokratismus nicht dem Aristophanes Recht geben, wenn er den Chor singen lässt:

„Heil, wer *nicht* bei Sokrates
sitzen mag und reden mag,
nicht die Musenkunst verdammt
und das Höchste der Tragödie
nicht verächtlich übersieht!
Eitel Narrheit ist es doch,
auf gespreizte hohle Reden
und abstractes Spintisiren
einen müssigen Fleiss zu wenden!"

In Sokrates hat sich jene *eine* Seite des Hellenischen, jene *apollinische Klarheit,* ohne jede fremdartige Beimischung, verkörpert: wie ein reiner durchsichtiger Lichtstrahl erscheint er, als Vorbote und Herold der *Wissenschaft,* die ebenfalls in Griechenland geboren werden sollte. Die Wissenschaft aber und die Kunst schliessen sich aus: von diesem Gesichtspunkte ist es bedeutsam, dass Sokrates der erste grosse Hellene ist, welcher hässlich war; wie an ihm eigentlich alles symbolisch ist. Er ist der Vater der Logik, die den Charakter der Wissenschaft am allerschärfsten darstellt: er ist der Vernichter des Musikdramas, das die Strahlen der ganzen alten Kunst in sich gesammelt hatte.

Das letztere ist er noch in einem viel tieferen Sinne als bis jetzt angedeutet werden konnte. Der Sokratismus ist älter als Sokrates; sein die Kunst auflösender Einfluss macht sich schon viel früher bemerklich. Das ihm eigenthümliche Element der Dialektik hat sich bereits lange Zeit vor Sokrates in das Musik-Drama eingeschlichen und verheerend in dem schönen Körper gewirkt. Das Verderben nahm seinen Ausgangspunkt vom Dialog. Der Dialog ist bekanntlich nicht ursprünglich in der Tragödie: erst seitdem es zwei Schauspieler gab, also verhältnissmässig spät, entwickelte sich der Dialog. Schon vorher gab es ein Analogon in der Wechselrede zwischen dem Helden und dem Chorführer: aber hier

war doch der dialektische *Streit* bei der Unterordnung des einen unter den anderen unmöglich. Sobald aber zwei gleichberechtigte Hauptspieler sich gegenüber standen, so erhob sich, einem tief hellenischen Triebe gemäss, der Wettkampf und zwar der Wettkampf mit Wort und Grund: während der verliebte Dialog der griechischen Tragödie immer fern blieb. Mit jenem Wettkampf wurde an ein Element in der Brust des Zuhörers appellirt, das bis dahin als kunstfeindlich und musenverhasst aus den festlichen Räumen der dramatischen Künste verbannt war: die „böse" Eris. Die gute Eris waltete ja von Alters her bei allen musikalischen Handlungen und führte in der Tragödie drei wettkämpfende Dichter vor das zum Richten versammelte Volk. Als aber das Abbild des Wortzwistes aus der Gerichtshalle sich auch in die Tragödie eingedrängt hatte, da entstand zum ersten Male ein Dualismus in dem Wesen und der Wirkung des Musik-Dramas. Von jetzt ab gab es Theile der Tragödie, in denen das Mitleid zurücktrat, gegenüber der hellen Freude am klirrenden Waffenspiel der Dialektik. Der Held des Dramas durfte nicht unterliegen, er musste also jetzt auch zum *Wort*helden gemacht werden. Der Process, der in der sogenannten Stichomythie seinen Anfang genommen hatte, setzte sich fort und drang auch in die längeren Reden der Hauptspieler. Allmählich sprechen alle Personen mit einem solchen Aufwand von Scharfsinn, Klarheit und Durchsichtigkeit, so dass für uns wirklich beim Lesen einer sophokleischen Tragödie ein verwirrender Gesammteindruck entsteht. Es ist uns, als ob alle diese Figuren nicht am Tragischen, sondern an einer Superfötation des Logischen zu Grunde giengen. Man mag nur einmal vergleichen, wie ganz anders die Helden Shakespeare's dialektisiren: über allem ihrem Denken, Vermuthen und Schliessen liegt eine gewisse musikalische Schönheit und Verinnerlichung ausgegossen, während in der späteren

griechischen Tragödie ein sehr bedenklicher Dualismus des Stils herrscht, hier die Macht der Musik, dort die der Dialektik. Letztere dringt immer übermächtiger vor, bis sie auch in dem Bau des ganzen Dramas das entscheidende Wort spricht. Der Process endet mit dem Intriguenstück: damit erst ist jener Dualismus vollständig überwunden, in Folge totaler Vernichtung des einen Wettkämpfers, der Musik.

Das sokratische Bewusstsein und sein optimistischer Glaube an den nothwendigen Verband von Tugend und Wissen, von Glück und Tugend hat bei einer grossen Anzahl der euripideischen Stücke die Wirkung gehabt, dass am Schlusse sich die Aussicht auf eine ganz behagliche Weiterexistenz, zumeist mit einer Heirath öffnet. Sobald der Gott auf der Maschine erscheint, merken wir, dass hinter der Maske Sokrates steckt und Glück und Tugend auf seiner Wage in Gleichgewicht zu bringen sucht. Jedermann kennt die sokratischen Sätze: „Tugend ist Wissen: es wird nur gesündigt aus Unwissenheit. Der Tugendhafte ist der Glückliche." In diesen drei Grundformen des Optimismus ruht der Tod der pessimistischen Tragödie. Lange vor Euripides haben diese Anschauungen schon an der Auflösung der Tragödie gearbeitet. Wenn Tugend Wissen ist, so muss der tugendhafte Held Dialektiker sein. Bei der ausserordentlichen Flachheit und Dürftigkeit des ethischen, gänzlich unentwickelten Denkens erscheint nur zu oft der ethisch dialektisirende Held als der Herold der sittlichen Trivialität und Philisterei. Man muss nur den Muth haben, sich dies einzugestehn, man muss bekennen, um von Euripides ganz zu schweigen, dass auch die schönsten Gestalten der sophokleischen Tragödie, eine Antigone, eine Elektra, ein Oedipus, mitunter auf ganz unerträglich triviale Gedankengänge gerathen, dass durchweg

die dramatischen Charaktere schöner und grossartiger sind als ihre Kundgebung in Worten. Ungleich günstiger muss von diesem Standpunkte aus unser Urtheil über die ältere äschyleische Tragödie ausfallen: dafür schuf Aeschylus auch unbewusst sein Bestes. Wir haben ja an der Sprache und Charakterzeichnung Shakespeare's den unverrückbaren Stützpunkt für solche Vergleichungen. Bei ihm ist eine ethische Weisheit zu finden, dass ihr gegenüber der Sokratismus etwas vorlaut und altklug erscheint.

Die Tragödie gieng an einer optimistischen Dialektik und Ethik zu Grunde; das will ebenso viel sagen als: das Musikdrama gieng an einem Mangel an Musik zu Grunde. Der eingedrungne Sokratismus in der Tragödie hat es verhindert, dass die Musik sich nicht mit dem Dialog und Monolog verschmolzen hat: ob sie gleich in der äschyleischen Tragödie den erfolgreichsten Anfang dazu gemacht hatte. Wiederum eine Folge war es, dass die immer mehr eingeschränkte, in immer engere Grenzen getriebene Musik sich in der Tragödie nicht mehr heimisch fühlte, sondern ausserhalb derselben als absolute Kunst sich freier und kühner entwickelte. Es ist lächerlich, einen Geist bei einer Mittagsmahlzeit erscheinen zu lassen: es ist lächerlich, von einer so geheimnissvollen, ernst-begeisterten Muse, wie es die Muse der tragischen Musik ist, zu verlangen, dass sie in der Gerichtshalle, in den Zwischenpausen dialektischer Gefechte singen solle. Im Gefühl dieser Lächerlichkeit verstummte die Musik in der Tragödie, gleichsam erschreckt über ihre unerhörte Entweihung; immer seltener wagte sie ihre Stimme zu erheben, endlich wird sie verwirrt, sie singt Dinge, die nicht hingehören, sie schämt sich und flüchtet ganz aus den Theaterräumen. Um ganz unverhüllt zu sprechen: die Blüthe und der Höhepunkt des griechischen Musikdramas ist Aeschylus in seiner ersten grossen Periode, bevor er noch von Sophokles beeinflusst

wurde: mit Sophokles beginnt der ganz allmähliche Verfall, bis endlich Euripides mit seiner bewussten Reaction gegen die äschyleische Tragödie das Ende mit Sturmeseile herbeiführt.

Dieses Urtheil ist nur einer gegenwärtig verbreiteten Aesthetik zuwider laufend: in Wahrheit kann für dasselbe kein geringeres Zeugniss geltend gemacht werden, als das des Aristophanes, der wie kein andrer Genius dem Aeschylus wahlverwandt ist. Gleiches aber wird nur von Gleichem erkannt.

---

3. Aus den Vorarbeiten zu den Vorträgen: „Das griechische Musikdrama" und „Sokrates und die Tragödie".

1

Was ist Kunst? Die Fähigkeit, die Welt des Willens zu erzeugen ohne Willen? Nein. Die Welt des Willens wieder zu erzeugen, ohne dass das Product wieder *will*. Also es gilt Erzeugung des Willenlosen durch Willen und *instinctiv*. Mit Bewusstsein nennt man dies Handwerk. Dagegen leuchtet die Verwandtschaft mit der Zeugung ein, nur dass hier das Willensvolle wieder entsteht.

2

Der Ursprung aus dem Satyrdrama ist mir wunderlich fremd: doch sagt es ja der Name. Jedenfalls müssen Dithyramb und Phallika verschieden sein.

Und dass das Satyrspiel später wieder willkürlich-officiell restaurirt wird? Ist das nicht μυθοποιία?

Die τραγωδία wird zunächst eine singende Gruppe im Kostüm gewesen sein.

Die Phallika eine wandernde Procession mit Lied und Possenreissern. Also natürlich dialogisch vom Beginn, mit wechselnder Umgebung und immer neuen Anlässen zu Spott und Hohn, ganz persönlichster Art: ein Fastnachtsspiel, eine Mummerei, durch die Stadt ziehend.

Sind vielleicht die ἐξάρχοντες τοῦ διθυράμβου die, welche zunächst das Ganze, die singende Gruppe zu erklären haben? Etwa in einem euripideischen Prolog? Oder ist letzterer nur mit Unrecht als archaischer Prolog bezeichnet? Ich glaube. Wie kommt es, dass nur an den Dithyramb sich Schaustellungen anknüpfen, nicht an die Päane etc.?

3

Wichtig, dass in Sikyon dem Adrast Lieder gesungen werden, die erst officiell auf Dionysus übertragen werden. Dies waren doch keine Satyrdramen: was hatte Adrast mit Satyrn zu thun? Es waren eben Mysterien.

Gab es eine Form der Dichtung, in der wie in einem Keime Tragödie Satyrdrama und Komödie schlummerten?

Soll das Satyrdrama noch die Vorstufe für Tragödie und Komödie sein?

Ist nicht die Geburt der Tragödie aus dem Dithyramb eine falsche Folgerung aus der wirklichen Entwicklung des Dramas aus dem Dithyramb zu Zeiten des Timotheus u. s. w.? Ist vielleicht daher die falsche Etymologie τράγων ᾠδή entstanden? Wichtig ist der Anstoss, den die Mysterien gegeben haben müssen. Die heilige Action mit Theatereffecten im geschlossenen Raum, bei Licht, mit Beleuchtungseffecten. Wahrscheinlich entstand das Drama als *öffentliches* Mysterium, als eine Reaction gegen die Geheimthuerei der Priester, zum

Schutze der Demokratie seitens der Obergewalt. Ich denke, die Tyrannen führen diese „öffentlichen Mysterien“ ein, aus Opposition gegen das Priesterthum der Mysterien. Von Pisistratus wissen wir, dass er Thespis begünstigte.

4

Zu den lebenden Bildern Musik, andauernde: dies bedingt einen Gang der Entwicklung und ein pathetisches Gemüthsleben im *Andante*. Euripides will ausdrücklich nicht durch die Neuheit des Stoffs, durch die Ueberraschungen der Fabel packen: sondern durch die pathetischen Scenen, die er aus der dürren Fabel schafft. Vor allem aber will er durch den Prolog den Zuhörer belehren, wie er sich die Fabel gemodelt hat: damit der Zuhörer nicht mit falschen Präsumptionen dasitzt.

5

Die griechische Tragödie ist von maassvollster Phantasie: nicht aus Mangel an derselben, wie die Komödie beweist, sondern aus einem bewussten Princip. Gegensatz dazu die englische Tragödie mit ihrem phantastischen Realismus, viel jugendlicher, sinnlich ungestümer, dionysischer, traumtrunkener.

6

Das Poetische, abstrahirt aus dem Epos und der Lyrik, kann unmöglich zugleich die Gesetze für die dramatische Poesie enthalten. Dort wird alles auf die nachschaffende Phantasie des Hörers hin gesagt: hier ist alles gegenwärtig und anschaulich, die Phantasie wird niedergehalten durch die wechselnden Bilder.

7

Sehr wichtig, dass das Drama nicht unmittelbar aus dem Epos entspringt: wie dies bei dem englischen deutschen französischen Drama ist: sondern aus einer musikalisch-lyrischen Epik. Denken wir an den Pythios Nomos des Sakadas: zu dem, was hier die Musik darstellte, wurden Bilder gestellt: natürlich mussten bekannte Stoffe genommen werden, damit nicht zuviel zu entwickeln blieb, sondern der reine Gefühlserguss sich bald und leicht vor aller Augen und Gedächtniss motivirte. Mir scheint es, als ob die Komödie einen wesentlich andern Ursprung habe: von ihr beeinflusst bekommt die Tragödie das Dialogisch-Dialektische.

8

Das Nacheinander drückt den Willen aus, das Nebeneinander das Beruhen im Anschauen.

Woher stammt nun die thatsächliche Bemühung der griechischen Dramatiker nach Einheit? Besonders da eine Philosophie noch keine Forderungen stellte?

Wunderbare Zeit, in der die Künste sich noch entwickelten, ohne dass der Künstler fertige Kunsttheorien vorfand.

9

Scheinbare Einheiten z. B. viele Sinfonien. Es sind vier Theile, deren Grundcharakter eine schablonenmässige Einheit bildet. Man verlangt nach einem feurigen Allegro, nach einem erhabenen oder zärtlichen Adagio; jetzt vielleicht nach einer Humoreske; endlich nach einem Bacchanal. Aehnlich schon sind die Contraste im Nomos Pythios des Sakadas.

Die Einheit des Ganzen ist nie ursprünglich auf der frühesten Kunststufe angestrebt.

Wodurch unterscheiden sich Mysterien und Moralitäten von den griechischen Dithyramben? Jene sind von vornherein Handlung; das Wort unterstützt erst und kommt immer mehr zum Recht. Diese sind ursprünglich Gruppen von kostümirten Sängern. Die Veranschaulichung durch das Wort zur Phantasie geht voran, die durch die Action kommt erst hinzu. Der Genuss und die Kunst zu hören waren bei den Griechen durch die epischen Rhapsoden und durch die Meliker bereits stark ausgebildet. Andrerseits war die nachschaffende Phantasie bei ihnen viel thätiger und lebendiger, sie hatte die Anschaulichkeit der Action viel weniger nöthig. Dagegen brauchte der Germane den Ausdruck der Verinnerlichung viel weniger ausser sich dargestellt aus einem inneren Ueberreichthum daran. Die Griechen sahen die alte Tragödie, um sich zu sammeln, der Germane wollte aus sich heraus zur Zerstreuung. Die Mysterien und Moralitäten waren trotz der Stoffe viel weltlicher, man kam und gieng, von einem Anfang und Ende war keine Rede, niemand wollte, niemand gab ein Ganzes. Umgekehrt bei den Griechen: man war religiös gestimmt, wenn man zuschaute. Es war ein Hochamt, am Schlusse die Verherrlichung des Gottes, die man abwarten musste.

Man ist versucht und verführt, die Reihe der Scenen sich als Gemälde nebeneinander zu stellen und dies Gesammtbild seiner Composition nach zu untersuchen. Dies ist eine wirkliche Verwirrung von Kunstprincipien, insofern man die Gesetze für das Nebeneinander auf das Aufeinander anwendet. Die Forderung der Einheit im Drama ist die des ungeduldigen Willens, der nicht ruhig anschauen, sondern auf der eingeschlagenen Bahn ungehemmt zu Ende stürmen will.

11

Einheit des Dichters und Componisten. Unsere Gegenwart wäre zuerst befähigt diese Einheit zu begreifen, da wir einen Vermittler zwischen uns und der Idee haben (das was die Katholischen einen Heiligen, ein classisches exemplum nennen), wenn unsre Zeit nicht in Schrecken gerathen wäre beim Hervorbrechen der allgewaltigen Naturkraft und durch Korybantenlärm ihrer Furcht sich zu entledigen suchte: indess lebt und stirbt der Heilige, ungekannt, doch der Nachwelt zum rührenden Gedächtniss!

12

Die Typen der grossen tragischen Gestalten sind die grossen zeitgenössischen Männer: die äschyleischen Helden haben mit Heraklit Verwandtschaft.

13

Ich komme immer wieder darauf, dass Euripides die Consequenzen des Volksglaubens übertreibend an's Licht stellen wollte: vornehmlich in den Bacchen: er warnt vor den Mythen, zeigt z. B. Aphrodite, die einen reinen Jüngling zu Grunde richtet, Hera und Iris, die Herakles in Raserei versetzen, dass er Weib und Kind erwürgt. Sollte nicht Ironie sein der Vers der Bacchen?

> Was fromme Väter uns gelehrt, was uns die Zeit
> Vorlängst geheiligt, kein Vernünfteln stösst es um,
> Auch wenn's der *höchste Menschengeist* ausklügelte.

14

Der Mangel der Musik, anderseits die übertriebene mono-

logische Entwicklung des Gefühls nöthigte das Hervortreten der Dialektik heraus: das musikalische Pathos im Dialog fehlt.

Das antike Musikdrama geht an den Mängeln des Princips zu Grunde. Mangel des Orchesters: es gab kein Mittel die Situation der singenden Welt festzuhalten. Der Chor herrscht musikalisch vor.

15

Sokrates ist der ideale „Naseweise“: ein Ausdruck, der mit dem nöthigen Zartsinn aufgefasst werden muss.

16

Der Sokratismus unsrer Zeit ist der Glaube an das Fertigsein: die Kunst ist fertig, die Aesthetik ist fertig. Die Dialektik ist die Presse, die Ethik die optimistische Zurechtstutzung der christlichen Weltanschauung. Der Sokratismus ohne Sinn für das Vaterland, sondern nur für den Staat. Ohne Mitgefühl für die Zukunft der germanischen Kunst.

17

Sokrates als der „Nichtschreiber“: er will nichts mittheilen, sondern nur erfragen.

18

Die dumme Lehre von der poetischen Gerechtigkeit gehört in's bürgerliche Familienschauspiel, in die Wiederspiegelung des Philisterdaseins: sie ist der Tod der Tragödie.

19

Die ethische Philosophie der Tragiker: wie steht sie zu den anerkannten Philosophen? Aeusserlich gar nicht (ausser bei

Euripides), man schied Poesie und Philosophie. Die Ethik gehörte der ersteren an: deshalb ein Theil der Pädagogik.

Das philosophische Drama des Plato gehört weder zur Tragödie noch zur Komödie: es fehlt der Chor, das Musikalische, das Religiöse des Motivs. Es ist vielmehr Epik und Schule Homer's. Es ist der antike Roman. Vor allem nicht bestimmt zur Praxis, sondern zum Lesen: es ist eine Rhapsodie.

20

Das Höchste, was die *bewusste* Ethik der Alten erreicht hat, ist die Theorie der Freundschaft: dies ist gewiss ein Zeichen einer recht queren Entwicklung des ethischen Denkens, dank dem Musageten Sokrates!

21

Nach Aristoteles hat die Wissenschaft nichts mit dem Enthusiasmus zu thun, da man sich auf diese ungewöhnliche Kraft nicht verlassen kann: das Kunstwerk ist Erzeugniss der Kunsteinsicht bei gehöriger Künstlernatur. Spiessbürgerei!

22

Der platte und dumme Gervinus hat es als einen „seltsamen Fehlgriff" von Schiller bezeichnet, dass er dem Schönen der Erde das Loos der Vernichtung zutheile.

23

Es muss nur ein Deutscher wieder ein neues Gebiet ungeheuren Fleisses, aber mit wenig Geist zu verwaltendes,

aufgedeckt haben: so ist er berühmt, denn er findet zahllose Nachfolger. Daher der Ruhm Otto Jahn's, des so guten stumpfen aufschwunglosen Mannes.

24

Das Griechenthum hat für uns den Werth wie die Heiligen für die Katholiken.

II

Gedanken aus dem Frühjahr 1870.

25

Die hellenischen *Wahnvorstellungen* als nothwendige und für das Hellenenthum heilsame Vorkehrungen des Instincts.

Das Griechenthum muss nach den Perserkriegen zu Grunde gehn. Jene waren das Erzeugniss starker und im Grunde unhellenischer Idealität. Das Grundelement, der heiss und glühend geliebte Kleinstaat, der sich im Ringkampf mit den andern bethätigte, war bei jenem Kriege überwunden worden, vor allem ethisch. Bis zu ihm existirte nur der trojanische Krieg. Nach ihm der Alexanderzug.

Die Sage hatte die Trojaner hellenisirt: es war jener Krieg ein Wettspiel der *hellenischen* Götter.

Höhepunkt der Philosophie bei den Eleaten und Empedokles.

Der „Wille" des Hellenischen ist mit dem Perserkrieg gebrochen: der Intellect wird extravagant und übermüthig.

26

Die Musik ist eine Sprache, die einer unendlichen Verdeutlichung fähig ist.

Die Sprache deutet nur durch Begriffe, also durch das Medium des Gedankens entsteht die Mitempfindung. Dies setzt ihr eine Grenze.

Dies gilt nur von der objectiven Schriftsprache, die Wortsprache ist tönend: und die Intervalle, die Rhythmen, die Tempis, die Stärke und Betonung sind alle symbolisch für den darzustellenden Gefühlsinhalt. Dies ist zugleich alles der Musik zu eigen.

Die grösste Masse des Gefühls aber äussert sich nicht durch Worte. Und auch das Wort deutet eben nur hin: es ist die Oberfläche der bewegten See, während sie in der Tiefe stürmt. Hier ist die Grenze des Wortdramas. Unfähigkeit das Nebeneinander darzustellen.

Ungeheurer Process des Veraltens in der Musik: alles Symbolische kann nachgemacht werden und dadurch todtgemacht: fortwährende Entwicklung der „Phrase".

Darin ist die Musik eine der flüchtigsten Künste, ja sie hat etwas von der Kunst des Mimen. Nur pflegt das Gefühlsleben der Meister eine geraume Zeit voraus zu sein. Entwicklung der unverständlichen Hieroglyphe bis zur Phrase.

Die Dichtung ist häufig auf einem Wege zur Musik: indem sie die allerzartesten Begriffe aufsucht, in deren Bereich das Grobmaterielle des *Begriffs* fast entschwindet —

27

Wort und Musik in der Oper. Die Worte sollen uns die Musik deuten, die Musik aber spricht die Seele der Handlung aus. Worte sind ja die mangelhaftesten Zeichen.

Wir werden durch das Drama zur *Phantasie des Willens* angeregt, ein scheinbar unsinniger Ausdruck; durch das Epos zur Phantasie des Intellects, speciell des Auges.

Ein gelesenes Drama kann die Phantasie des Willens nicht

recht zur Aufregung und Production stimmen, weil die des Schauens zu sehr stimulirt ist.

In der Lyrik treten wir nicht aus uns heraus: aber wir werden zur Production eigner Seelenstimmungen angeregt, meistens durch ἀνάμνησις.

28

Bei der Musik, als bei einer Kunst, in der das Walten des Instincts übergewaltig ist, erlebt man täglich, wie der Einzelne sein veto gegen Künstler und Kunstwerke ausspricht, wo die Grenze des Verstandenen und Unverständlichen für ihn gekommen ist. Wir wären von allen Musen der Tonkunst verlassen, wenn sie uns um Erlaubniss fragen müssten: aber sie kommen, die Freundlichen, Tröstlichen freiwillig und haben auch jene kräftige Sprache nicht verlernt, mit der sie weiland die böotischen Bauern anredeten: ihr Hirten des Feldes, faules unangenehmes gefrässiges Gesindel!

29

Die vollkommne Erkenntniss tödtet das Handeln: ja wenn sie sich auf das Erkennen selbst bezieht, so tödtet sie sich selbst. Man kann kein Glied rühren, wenn man vollkommen erst erkennen will, was zur Rührung eines Gliedes gehört. Nun ist die vollkommne Erkenntniss *unmöglich* und deshalb ist auch das Handeln möglich. Die Erkenntniss ist eine Schraube ohne Ende: in jedem Moment, wo sie eingesetzt wird, beginnt eine Unendlichkeit: deshalb kann es nie zum Handeln kommen. — Dies gilt alles nur von der bewussten Erkenntniss. Ich sterbe, sobald ich die letzten Gründe eines Athemzuges nachweisen will, bevor ich ihn thue.

Jede Wissenschaft, welche sich eine praktische Bedeutung beilegt, ist noch nicht Wissenschaft, z. B. die Nationalökonomie.

30

Der Zweck der Wissenschaft ist Weltvernichtung. Dabei geschieht es allerdings, dass die nächste Wirkung die von kleinen Dosen Opium ist: Steigerung der Weltbejahung. So stehen wir jetzt in der Politik in diesem Stadium.

Es ist nachzuweisen, dass in Griechenland der Process im Kleinen schon vollzogen ist: obwohl diese griechische Wissenschaft nur wenig bedeutet.

Die Kunst hat die Aufgabe, den Staat zu vernichten. Auch das ist in Griechenland geschehen. Die Wissenschaft löst nachher auch die Kunst auf. (Eine Zeit scheint es demnach, dass Staat und Wissenschaft zusammengehen, Zeitalter der Sophisten — unsre Zeit.)

Kriege dürfen nicht sein, damit endlich einmal das immer wieder neu angefachte Staatsgefühl einschlafe.

31

Der Selbstmord ist philosophisch nicht zu widerlegen. Er ist das einzige Mittel, von dieser augenblicklichen Configuration des Willens loszukommen. Warum sollte es nicht erlaubt sein, etwas wegzuwerfen, was das zufälligste Naturereigniss minutlich zertrümmern kann? Ein kalter Lufthauch kann tödtlich sein: ist eine Laune, die das Leben wegwirft, nicht immer noch rationeller als so ein Lufthauch? Es ist doch nicht das absolut Dumme, das es wegwirft.

Die Hingabe an den Weltprocess ist ebenso dumm als die individuelle Willensverneinung, weil ersterer bloss ein

Euphemismus für Process der Menschheit ist und mit deren Absterben für den Willen gar nichts gewonnen ist. Eine Menschheit ist etwas eben so Kleines wie das Individuum. — Wenn der Selbstmord auch nur ein Experiment ist! Warum nicht!

Zudem hat die Natur dafür gesorgt, dass nicht zu viele zu dieser That schreiten, und die wenigsten aus reiner Erkenntniss des „alles ist eitel". — Die Natur verstrickt uns nach allen Seiten: die Pflichten, die Dankbarkeiten, alles dies sind Schlingen des allmächtigen Willens, in denen er uns fängt.

32

Die eine Seite der Welt ist rein *mathematisch,* die andere ist nur Wille, Lust und Unlust.

Erkenntniss von absolutem Werthe rein in Zahl und Raum. Die andere ist ein Anerkennen von Trieben und deren Abschätzen.

Hier nur *Ursache und Folge,* absolute Logik, dort nur *Zweckursachen.*

Gleichniss an der Musik: auf der einen Seite reine *Zahl,* auf der andern reiner *Wille.*

Strenge Scheidung beider Welten.

33

Wer empfängt das Kunstwerk? womit erfassen wir das Kunstwerk? mit Erkenntniss und Wollen zusammen.

Die *schopenhauersche* Hypothese: die Welt des *Willens* ist mit jener Welt der *Zahl* identisch: die Welt der Zahl ist die Erscheinungsform des Willens.

Vorstellungswelt des *Ur*-Einen — ohne eigentliche Realität, alle jene *Zahlenwelt* ohne eigentliche Realität.

Unser *Intellect entspricht den Dingen* d. h. er ist entstanden und immer *den Dingen analoger geworden.* Er ist *aus gleichem Stoffe* wie die Dinge, Logik u. s. w.; er ist ein Diener des Willens unbedingt. Er gehört mit in's Reich der Zahl.

34

*Wein*verehrung d. h. Verehrung des Narcotismus. Dieser ist ein idealistisches Princip, ein Weg zur Vernichtung des Individuums.

Wunderbarer Idealismus der Griechen in der Verehrung des Narcotismus.

35

Das Sklaventhum der *Barbaren* (d. h. von *uns*).

Arbeitstheilung ist Princip des Barbarenthums, Herrschaft des Mechanismus. Im Organismus giebt es keine trennbaren Theile.

Individualismus der Neuzeit und der Gegensatz im Alterthum.

Der ganz vereinzelte Mensch ist zu schwach und fällt in Sklavenbande, z. B. einer Wissenschaft, eines Begriffs, eines Lasters.

Nicht durch Steigerung der erkennenden Bildung wird ein Organismus stark, vielmehr schwach. Sondern in fortwährender Bethätigung ohne Erkenntniss.

Naivetät der Alten in der Unterscheidung von Sklaven und Freien: wir sind prüde und eingebildet: Sklaventhum unser Charakter.

Die Athener wurden fertig, weil sie allseitig beansprucht wurden, die Grenze der Bedürfnisse war nicht so eng. Aber alle diese Bedürfnisse waren *allgemeine*.

36

Man kommt nicht über den Willen hinweg: die Moral, die Kunst stehn nur in *seinem* Dienste und arbeiten nur für ihn. Vielleicht ist die Illusion, dass es gegen ihn geschehe, nothwendig.

37

Der Pessimismus ist nur im Reiche des Begriffs möglich. Es ist nur erträglich zu existiren mit dem Glauben an die Nothwendigkeit des Weltprocesses. Dies ist die grosse Illusion: der Wille hält uns am Dasein fest und wendet jede Ueberzeugung hin zu einer Ansicht, die das Dasein ermöglicht. Dies ist der Grund, weshalb der Glaube an eine Vorsehung so unvertilgbar ist, weil er über das Uebel hinweghilft. Ebendaher der Unsterblichkeitsglaube.

38

Der Wille in seinem ungeheuren Bestreben zum unendlichen Dasein bejaht auf das stärkste alles, was die Dauer des Daseins verbürgt, z. B. das Christenthum, die Moral. Er strebt nach einer Utopie. Er ist höchst universalistisch gesinnt, der Einzelne ist ihm nicht mehr werth, als er das Dasein zu fördern vermag.

Auf die reine Gier zum Dasein gründet sich die Ethik.

Das Einzige ihm nicht unbedingt Unterlegene ist die Abstraction, ursprünglich ein Mittel, allmählich emancipirt.

39

Nachweis: für den Idealisten ist das Dasein nicht zu ertragen ohne eine Utopie (in Religion-, Kunst-, Staatsträumen).

Die grossen Idealisten: Pythagoras, Heraklit, Empedokles, Plato. Der ἀνὴρ θεωρητικός als Aufklärer und Auflöser der Natur und des Instinctes. Poesie der Begriffe.

Aristoteles und Plato wollen aber Praktiker sein.

40

Die begriffliche Moralität: die Pflicht. Was für den Einzelnen sich als Begriff der Pflicht erzeugt, ist übrigens doch nur Sache des Willens.

Man kann nicht über den Willen weg: wie steht es bei den Asketen? Selbstmord? (Nur durch Berauschung oder Vernichtung des Bewusstseins möglich?) Nur im Streben nach glücklicherem Sein ist Selbstmord möglich. Das Nichtsein ist nicht zu denken.

Die Tugenden der Abstraction, z. B. unbedingte Wahrhaftigkeit.

Die asketischen Richtungen sind auf's höchste wider die Natur und meist nur die Folge der verkümmerten Natur. Diese mag eine verschlechterte Rasse nicht fortpflanzen. Das Christenthum konnte nur in einer verkommenen Welt zum Siege kommen.

41

Der Pessimismus ist die Folge der Erkenntniss vom absolut Unlogischen der Weltordnung: stärkster Idealismus wirft sich in Kampf gegen das Unlogische mit der Fahne eines abstracten Begriffs, z. B. Wahrheit, Sittlichkeit u. s. w. Sein

Triumph Leugnung des Unlogischen als eines Scheinbaren, nicht Wesentlichen. Das „Wirkliche“ ist eine ἰδέα. — Das „Dämonische“ Goethe's! Es ist das „Wirkliche“, „der Wille“, ἀνάγκη.

Der absterbende Wille (der *sterbende Gott*) zerbröckelt in die Individualitäten. Sein Bestreben ist immer die verlorene Einheit, sein τέλος immer weiteres Zerfallen. Jede errungene Einheit sein Triumph, vornehmlich die Kunst, die Religion.

In jeder Erscheinung höchster Trieb sich zu bejahen, bis sie endlich dem τέλος verfällt.

42

Die griechische Religion höher und tiefer als alle spätern; ihr Band mit der Kunst. Ihr Höhepunkt Sophokles: ihr Ziel Daseinsseligkeit bei pessimistischen Denkern. Die tragische Weltansicht nur *ein* Mal, z. B. bei Sophokles (dem pessimistischen εὔκολος).

Der Werth der Religionen von ihrem *Ziel* aus zu beurtheilen (ihr τέλος im unbewussten Willen).

(Wesen des Deutschen: Dyskolie mit idealistischem Optimismus.)

Die griechische Schlauheit in ihren Verpuppungen.

Die Bedeutung des Weibes für das ältere Hellenenthum.

Wissenschaftliche Begeisterungen z. B. bei den Pythagoreern.

43

Die griechische Welt eine Blüthe des Willens. Wo kamen die auflösenden Elemente her? Aus der Blüthe selbst. Der ungeheure Schönheitssinn, der die Idee der Wahrheit in sich

aufsaugte, liess sie allmählich frei. Die *tragische* Weltansicht ist der Grenzpunkt: Schönheit und Wahrheit hält sich die Wage. Zunächst ist die Tragödie ein Sieg der Schönheit über die Erkenntniss: die Schauer einer sich nahenden jenseitigen Welt werden künstlerisch erzeugt und damit ihr auflösendes Uebermaass vermieden. Die Tragödie ist das Ventil der mystisch-pessimistischen Erkenntniss, dirigirt vom Willen.

44

Weltvernichtung durch Erkenntniss! Neuschaffung durch Stärkung des Unbewussten! Der „dumme Siegfried" und die wissenden Götter! — Pessimismus als absolute Sehnsucht zum Nichtsein unmöglich: nur zum Bessersein!

Die Kunst ist ein sicheres Positivum gegenüber dem erstrebenswerthen Nirwana. Die Frage ist nur für die idealistischen Naturen gestellt. Bezwingung der Welt durch positives Thun: erstens durch Wissenschaft, als Zerstörerin der Illusion, zweitens durch Kunst, als übrig bleibende einzige Existenzform: weil durch das Logische unauflösbar.

45

Der Hellene ist weder Optimist noch Pessimist. Er ist wesentlich *Mann,* der das Schreckliche wirklich schaut und es sich nicht verhehlt. Eine *Theodicee* war *kein* hellenisches Problem, weil das Erschaffen der Welt nicht die That der Götter war. Die grosse Weisheit des Hellenismus, die auch die Götter mit als der ἀνάγκη unterwürfig verstand. Die griechische Götterwelt ist ein wehender Schleier, der das Furchtbarste verhüllte.

Es sind die Künstler des *Lebens;* sie haben ihre Götter,

um leben zu können, nicht um sich dem Leben zu entfremden. Wichtig der *Idealismus der Lebenden zum Leben.* Ein Kreuz mit Rosen umhüllt, wie Goethe in den Geheimnissen.

Wie die griechische Kunst das *Weib* idealisirt hat.

Der mythologische Trieb schwindet nicht: er spricht sich in den Systemen der Philosophen, der Theologen u. s. w. aus.
Der mythologische Trieb in einer schwächeren Manifestation.

Wo war die Tragödie vor ihrer Geburt? — Z. B. in der Oedipus-, Achilles- u. s. w. -sage.

Gegen Aristoteles, der die ὄψις und das μέλος nur unter die ἡδύσματα der Tragödie rechnet: und ganz bereits das Lesedrama sanctionirt.

46

Der Künstler als Lehrer.
Das Hellenenthum, die einzige Form, in der gelebt werden kann: das Schreckliche in der Maske des Schönen.
Polemische Seite: gegen das Neu-Griechenthum (der Renaissance, Goethe, Hegel u. s. w.)
Das „Hellenische" seit Winckelmann: stärkste Verflachung.
Dann der christlich-germanische Dünkel, ganz darüber hinaus zu sein. Zeitalter Heraklit's, Empedokles' u. s. w. war unbekannt. Man hatte das Bild des römisch-universellen Hellenismus, den Alexandrinismus. Schönheit und Flachheit im Bunde, ja nothwendig! Scandaleuse Theorie! Judäa!

47

Die meisten „brennenden Fragen“ der classischen Philologie sind leidlich *unbedeutend* gegenüber den centralen, die freilich nur wenige sehen. Wie gleichgültig, in welcher Reihenfolge die platonischen Dialoge geschrieben sind. Wie resultatlos die Echtheitsfrage bei Aristoteles! Auch die metrische Feststellung eines carmen ist etwas Geringes.

48

Plato's Feindseligkeit gegen die Kunst ist etwas sehr Bedeutendes. Seine Lehrtendenz, der Weg zum Wahren durch das Wissen, hat keinen grösseren Feind als den schönen Schein.

49

Der platonische Dialog (verhält sich zum platonischen Staat wie die griechische Poesie zum athenischen Staat).

Feindschaft gegen die Kunst.

Der idealistische Optimismus der Ethik (Moral und Kunst).

Politische Leidenschaft.

Stellung der Tragiker zum Staat.

50

In Plato höchste Verherrlichung der Dinge als der Urbilder: d. h. die Welt ganz vom Standpunkt des Auges (Apollo's) angesehn.

51

Gründung eines höchsten Menschheitstribunals: der platonische Staat ist zur Wirklichkeit geworden. Aber aus ihm ist die Kunst verbannt. Diese will ihn jetzt bezwingen.

52

Einzige Möglichkeit des Lebens: in der Kunst. Sonst Abwendung vom Leben. Völlige Vernichtung der Illusion ist der Trieb der Wissenschaften: es würde Quietismus folgen — wäre nicht die Kunst.

Deutschland als eigentlicher Orakelsitz der Kunst. — Ziel: eine staatliche Kunstorganisation — Kunst als Erziehungsmittel — Beseitigung der *specifisch* wissenschaftlichen Ausbildungen.

Die Auflösung der noch lebenden religiösen Empfindungen in's Bereich der Kunst — dies das praktische Ziel. Bewusste Vernichtung des Kriticismus der Kunst durch vermehrte *Weihe* der Kunst. Dies als Trieb des deutschen Idealismus nachzuweisen. Aber Befreiung von dem Ueberherrschen des ἄνθρωπος θεωρητικός.

53

Sokrates und der Instinct.

1. Zur Ethik.

Moral im Dienste des Willens.

Unmöglichkeit des Pessimismus.

Freundschaftsbegriff. Idealisirter Geschlechtstrieb.

Die begriffliche Moralität.

Asketische Richtungen unter eudämonistischen Begriffen und das Umgekehrte (in der jüdisch-christlichen Welt).

Der selbstgenugsame Idealismus (Heraklit, Plato).

Der Stoicismus als Souveränität des Bewusstseins.

Das Sprüchwort.

2. Zur Aesthetik.

Kunst im Dienste des Willens.

Musik und Poesie.

Einheitsbegriff und das Relief. — Die homerische Frage.

Sokratsimus in der Tragödie.

Der platonische Dialog.

Der Cynismus in der Kunst.

Der Alexandrinismus.

Die aristotelische Aesthetik. Der platonische Moralitätsstandpunkt.

Ekstatische Künstlerschaft der Griechen.

3. Religion und Mythologie.

Monismus aus Armuth.

Sieg der jüdischen Welt über den geschwächten Willen der griechischen Cultur.

Das mythologische Weib.

Schicksal und Pessimismus der Mythologie.

Das Zeitalter des Hässlichen in der Mythologie.

Dionysus und Apollo.

Die Unsterblichkeit.

Die Vergötterung des Individuums (Alkibiades, Alexander).

Die mythologischen Vorbilder der platonischen Idee (Geschlechtsfluch u. s. w.).

Das principium individuationis als Schwächezustand des Willens.

4. Staatslehre, Gesetze, Volksbildung.

Der ἄνθρωπος θεωρητικός und seine Teleologie

Musik als Staatsmittel.

Der Lehrer. Der Priester.

Die Tragiker und der Staat.
Die Utopien.
Die Sklaverei.
Das Weib.
Herodot über das Ausland. Das Wandern.
Die hellenischen Wahnvorstellungen.
Rache und Recht.
Die Griechen als Eroberer und Ueberwinder barbarischer Zustände (Dionysuscult).
Das erwachte Individuum.

III

Die dionysische Weltanschauung.

(Sommer 1870.)

(Nicht verwerthete Abschnitte einer Abhandlung, welche als § 1—7 in den Plan der „griechischen Heiterkeit", und von da in die „Geburt der Tragödie" S. 1 ff. übergegangen ist. — „§ 1. Traum und Rausch. §. 2 Dionysus und Apollo. § 3. Die olympischen Götter. § 4. Die apollinische Kunst. § 5. Die apollinische Ethik. § 6. Das Erhabene und das Lächerliche. § 7. Aeschylus und Sophokles." § 1—7 zusammengefasst: „Der tragische Gedanke als neue Daseinsform — Ziel des dionysischen Willens".)

Aus § 3.

Das Schauen, das Schöne, der Schein umgrenzt das Bereich der apollinischen Kunst: es ist die verklärte Welt des Auges, das im Traum, bei geschlossenen Augenlidern, künstlerisch schafft. In diesen Traumzustand will uns auch das *Epos* versetzen: wir sollen mit offenen Augen nichts sehen und uns an den inneren Bildern weiden, zu deren Production uns der Rhapsode durch Begriffe zu reizen sucht. Die Wirkung der bildenden Künste wird hier auf einem Umwege erreicht: während der Bildner uns durch den behauenen Marmor zu dem von ihm traumhaft geschauten *lebendigen* Gotte führt, so dass die eigentlich als τέλος vorschwebende Gestalt so-

wohl dem Bildner als dem Zuschauer deutlich wird und der erstere den letztern durch die *Mittelgestalt* der Statue zum Nachschauen veranlasst: so sieht der epische Dichter die gleiche lebendige Gestalt und will sie auch anderen zum Anschauen vorführen. Aber er stellt keine Statue mehr zwischen sich und den Menschen: er erzählt vielmehr, wie jene Gestalt ihr Leben beweist, in Bewegung, Ton, Wort, Handlung, er zwingt uns eine Menge Wirkungen zur Ursache zurückzuführen, er nöthigt uns zu einer künstlerischen Composition. Er hat sein Ziel erreicht, wenn wir die Gestalt oder die Gruppe oder das Bild deutlich vor uns sehen, wenn er uns jenen traumhaften Zustand mittheilt, in dem er selbst zuerst jene Vorstellungen erzeugte. Die Aufforderung des Epos zum *plastischen* Schaffen beweist, wie absolut verschieden die Lyrik vom Epos ist, da jene niemals das Formen von Bildern als Ziel hat. Das Gemeinsame zwischen beiden ist nur etwas Stoffliches, das Wort, noch allgemeiner der Begriff: wenn wir von Poesie reden, so haben wir damit keine Kategorie, die mit der bildenden Kunst und der Musik coordinirt wäre, sondern eine Conglutination von zwei in sich total verschiedenen Kunstmitteln, von denen das eine einen Weg zur bildenden Kunst, das andere einen Weg zur Musik bedeutet: beide aber sind nur *Wege* zum Kunstschaffen, nicht Künste selbst. In diesem Sinne sind natürlich auch Malerei und Sculptur nur Kunstmittel: die eigentliche Kunst ist das Erschaffenkönnen von Bildern, gleichgültig ob dies das Vorschaffen oder Nachschaffen ist. Auf dieser Eigenschaft, einer allgemein menschlichen, beruht die *Cultur-Bedeutung* der Kunst. Der Künstler — als der durch Kunstmittel zur Kunst nöthigende — kann nicht zugleich das aufsaugende Organ der Kunstbethätigung sein.

Aus § 6.

Das Erhabene und das Lächerliche ist ein Schritt über die Welt des schönen Scheins hinaus, denn in beiden Begriffen wird ein Widerspruch empfunden. Andererseits decken sie sich keineswegs mit der Wahrheit: sie sind eine Umschleierung der Wahrheit, die zwar durchsichtiger als die Schönheit, aber doch noch eine Umschleierung ist. Wir haben in ihnen also eine *Mittelwelt* zwischen Schönheit und Wahrheit: in ihr ist eine Vereinigung von Dionysus und Apollo möglich. Diese Welt offenbart sich in einem Spiel mit dem Rausche: nicht in einem völligen Verschlungensein durch denselben. Im Schauspieler erkennen wir den dionysischen Menschen wieder, den instinctiven Dichter Sänger Tänzer, aber als gespielten dionysischen Menschen. Er sucht dessen Vorbild in der Erschütterung der Erhabenheit zu erreichen oder auch in der Erschütterung des Gelächters: er geht über die Schönheit hinaus und er sucht doch die Wahrheit nicht. In der Mitte zwischen beiden bleibt er schwebend. Er strebt nicht nach dem schönen Schein, aber wohl nach dem Schein, nicht nach der Wahrheit, aber nach *Wahrscheinlichkeit*. (Symbol, Zeichen der Wahrheit.)

Der Schauspieler war zuerst natürlich kein einzelner: es sollte ja die dionysische Masse, das Volk, dargestellt werden: daher der dithyrambische Chor. Durch das Spiel mit dem Rausche sollte er selbst, so wie auch der umgebende Chor der Zuschauer, vom Rausche gleichsam entladen werden. Vom Standpunkte der apollinischen Welt war das Hellenenthum zu *heilen* und zu *sühnen*: Apollo der rechte Heil- und Sühnegott rettete den Griechen von der *hell*sehenden Ekstase und dem Ekel am Dasein — durch das Kunstwerk des tragisch-komischen Gedankens.

Die neue Kunstwelt, die des Erhabenen und des Lächer-

lichen, die der „Wahrscheinlichkeit", beruhte auf einer anderen Götter- und Weltanschauung als die ältere des schönen Scheins. Die Erkenntniss der Schrecken und Absurditäten des Daseins, der gestörten Ordnung und der unvernünftigen Planmässigkeit, überhaupt des ungeheuersten *Leidens* in der ganzen Natur hatte die so künstlich verhüllten Gestalten der Moira und der Erinnyen, der Meduse und der Gorgo entschleiert: die olympischen Götter waren in höchster Gefahr. Im tragisch-komischen Kunstwerk wurden sie gerettet, indem auch sie in das Meer des Erhabenen und des Lächerlichen getaucht wurden: sie hörten auf nur „Schön" zu sein, sie saugten gleichsam jene Götterordnung und ihre Erhabenheit in sich auf. Jetzt schieden sie sich in zwei Gruppen, nur wenige schwebten inmitten, als bald erhabene, bald lächerliche Gottheiten. Vor allem empfieng Dionysus selbst jenes zwiespältige Wesen.

§ 7.

An zwei Typen zeigt sich am besten, wie man jetzt in der tragischen Periode des Griechenthums wieder leben konnte, an Aeschylus und Sophokles. Das Erhabene erscheint dem ersten als Denker am meisten in der grossartigen Gerechtigkeit. Mensch und Gott stehen bei ihm in engster subjectiver Gemeinsamkeit: das Göttliche Gerechte Sittliche und das *Glückliche* sind für ihn einheitlich in einander geschlungen. Nach dieser Wage wird das Einzelwesen, Mensch oder Titan, gemessen. Die Götter werden nach dieser Gerechtigkeitsnorm reconstruirt. So wird zum Beispiel der Volksglaube an den verblendenden, zur Schuld verführenden Dämon — ein Rest jener uralten durch die Olympier entthronten Götterwelt — corrigirt, indem dieser Dämon in ein Werkzeug in der Hand des gerecht strafenden Zeus verwandelt wird. Der

ebenfalls uralte — gleichfalls den Olympiern fremde — Gedanke des Geschlechtsfluches wird aller Herbigkeit entkleidet, da es bei Aeschylus keine *Nothwendigkeit* zum Frevel für den Einzelnen giebt und jeder davon kommen kann.

Während Aeschylus das Erhabene in der Erhabenheit der olympischen Rechtspflege findet, sieht es Sophokles — wunderbarer Weise — in der Erhabenheit der Undurchdringbarkeit der olympischen Rechtspflege. Er stellt in allen Punkten den Volksstandpunkt wieder her. Die Unverdientheit eines entsetzlichen Schicksals schien ihm erhaben, die wahrhaft unlösbaren Räthsel des Menschendaseins waren seine tragische Muse. Das Leiden gewinnt bei ihm seine Verklärung; es wird aufgefasst als etwas Heiligendes. Der Abstand zwischen dem Menschlichen und Göttlichen ist unermesslich; es ziemt sich daher tiefste Ergebung und Resignation. Die eigentliche Tugend ist die σωφροσύνη, eigentlich eine negative Tugend. Die heroische Menschheit ist die edelste Menschheit ohne jene Tugend; ihr Schicksal demonstrirt jene unendliche Kluft. Eine *Schuld* giebt es kaum, nur einen Mangel der Erkenntniss über den Werth des Menschen und seine Grenzen.

Dieser Standpunkt ist jedenfalls tiefer und innerlicher als der äschyleische, er nähert sich der dionysischen Wahrheit bedeutend und spricht sie ohne viel Symbole aus — und trotzdem! erkennen wir hier das ethische Princip des Apollo hineingeflochten in die dionysische Weltanschauung. Bei Aeschylus ist der Ekel aufgelöst in den erhabenen Schauer vor der Weisheit der Weltordnung, die nur bei der Schwäche des Menschen *schwer* erkennbar ist. Bei Sophokles ist dieser Schauer noch grösser, weil jene Weisheit ganz unergründlich ist. Es ist die lautere Stimmung der Frömmigkeit, die ohne Kampf ist, während die äschyleische fortwährend die Aufgabe hat, die göttliche Rechtspflege zu rechtfertigen und deshalb immer vor neuen Problemen stehen bleibt. Die „Grenze

des Menschen", nach der Apollo zu forschen befiehlt, ist für Sophokles erkennbar, aber sie ist enger und beschränkter, als sie in der vordionysischen Zeit von Apollo gemeint war. Der Mangel an Erkenntniss im Menschen über sich ist das sophokleische Problem, der Mangel an Erkenntniss im Menschen über die Götter das äschyleische.

Frömmigkeit, wundersamste Maske des Lebenstriebes! Hingabe an eine vollendete *Traumwelt,* der die höchste sittliche *Weisheit* verliehen wird! Flucht vor der Wahrheit, um sie aus der Ferne, in Wolken gehüllt, anbeten zu können! Versöhnung mit der Wirklichkeit, *weil* sie räthselhaft ist! Abneigung gegen die Enträthselung, weil wir keine Götter sind! Lustvolles Niederwerfen in den Staub, Glücksruhe im Unglück! Höchste Selbstentäusserung des Menschen in seiner höchsten Aeusserung! Verherrlichung und Verklärung der Schreckmittel und Furchtbarkeiten des Daseins als der Heilmittel *vom* Dasein! Freudvolles Leben in der Verachtung des Lebens! Triumph des Willens in seiner Verneinung!

Auf dieser Stufe der Erkenntniss giebt es nur zwei Wege, den des *Heiligen* und den des *tragischen Künstlers:* beide haben gemein, dass sie bei der hellsten Erkenntniss von der Nichtigkeit des Daseins doch fortleben können, ohne in ihrer Weltanschauung einen Riss zu spüren. Der Ekel am Weiterleben wird als Mittel zum Schaffen empfunden, sei dies nun ein heiligendes oder ein künstlerisches. Das Schreckliche oder das Absurde ist erhebend, weil es nur *scheinbar* schrecklich oder absurd ist. Die dionysische Kraft der Verzauberung bewährt sich hier noch auf der höchsten Spitze dieser Weltanschauung: alles Wirkliche löst sich in Schein auf, und hinter ihm thut sich die einheitliche *Willensnatur* kund, ganz in die Glorie der Weisheit und Wahrheit, in blendenden Glanz gehüllt. *Die Illusion, der Wahn ist auf seiner Höhe.*

Jetzt wird es nicht mehr unbegreiflich dünken, dass der-

selbe Wille, der als apollinischer die hellenische Welt ordnete, seine andre Erscheinungsform, den dionysischen Willen in sich aufnahm. Der Kampf beider Erscheinungsformen des Willens hatte ein ausserordentliches Ziel, eine *höhere Möglichkeit des Daseins* zu schaffen und auch in dieser zu einer noch *höheren Verherrlichung* (durch die Kunst) zu kommen. Nicht mehr die Kunst des Scheines, sondern die tragische Kunst war die Form der Verherrlichung: in ihr aber ist jene Kunst des Scheines vollständig aufgesaugt. Apollo und Dionysus haben sich vereinigt. Wie in das apollinische Leben das dionysische Element eingedrungen ist, wie sich der Schein als Grenze auch hier festgesetzt hat, so ist auch die dionysisch-tragische Kunst nicht mehr „Wahrheit". Nicht mehr ist jenes Singen und Tanzen instinctiver Naturrausch: nicht mehr ist die dionysisch erregte Chormasse die unbewusst vom Frühlingstrieb gepackte Volksmasse. Die Wahrheit wird jetzt *symbolisirt,* sie bedient sich des Scheines, sie kann und muss darum auch die Künste des Scheins gebrauchen. Schon aber zeigt sich ein grosser Unterschied gegen die frühere Kunst, dass jetzt alle Kunstmittel des Scheines *gemeinsam* zu Hülfe gezogen werden, sodann dass die Statue wandelt, die Gemälde der Periakten sich verschieben, bald der Tempel, bald der Palast dem Auge durch dieselbe Hinterwand vorgeführt wird. Wir bemerken also zugleich eine gewisse *Gleichgültigkeit gegen den Schein,* der seine ewigen Ansprüche, seine souveränen Forderungen hier aufgeben muss. Durchaus nicht wird mehr der Schein als *Schein* genossen, sondern als *Symbol,* als Zeichen der Wahrheit. Daher die — an sich anstössige — Verschmelzung der Kunstmittel. Das deutlichste Anzeichen dieser Geringschätzung des Scheins ist die *Maske.*

An den Zuschauer wird also die dionysische Forderung gestellt, dass ihm sich alles verzaubert vorstellt, dass er immer mehr sieht als das Symbol, dass die ganze sichtbare Welt der

Scene und der Orchestra das *Reich der Wunder* ist. Wo aber ist die Macht, die ihn in die wundergläubige Stimmung versetzt, durch die er alles verzaubert sieht? Wer besiegt die Macht des Scheins und depotenzirt ihn zum Symbol?

Dies ist die *Musik*. —

Was wir „Gefühl" nennen, das lehrt die auf Schopenhauer's Bahnen wandelnde Philosophie als einen Complex von unbewussten Vorstellungen und Willenszuständen begreifen. Die Strebungen des Willens aber äussern sich als Lust oder Unlust und zeigen darin nur quantitative Verschiedenheit. Es giebt keine Arten von Lust, wohl aber Grade und eine Unzahl begleitender Vorstellungen. Unter Lust haben wir die Befriedigung des *einen* Willens, unter Unlust seine Nichtbefriedigung zu verstehen.

In welcher Weise theilt sich nun das Gefühl mit? Theilweise, aber sehr theilweise kann es in Gedanken, also in bewusste Vorstellungen umgesetzt werden; dies gilt natürlich nur von dem Theile der begleitenden Vorstellungen. Immer aber bleibt auch auf diesem Gebiet des Gefühls ein unauflösbarer Rest. Der auflösbare allein ist es, mit dem die Sprache, also der Begriff zu thun hat: hiernach bestimmt sich die Grenze der *„Poesie"* in der Ausdrucksfähigkeit des Gefühls.

Die beiden anderen Mittheilungsarten sind durchaus instinctive, ohne Bewusstsein und doch zweckmässig wirkende. Es ist die *Geberden-* und die *Tonsprache*. Die Geberdensprache besteht aus allgemein verständlichen Symbolen und wird durch Reflexbewegungen erzeugt. Diese Symbole sind sichtbar: das Auge, das sie sieht, vermittelt sofort den Zustand, der die Geberde hervorbrachte und den sie symbolisirt: zumeist fühlt der Sehende eine sympathische Innervation derselben Gesichtstheile oder Glieder, deren Bewegung er wahrnimmt. Symbol bedeutet hier ein ganz unvollkommnes,

stückweises Abbild, ein andeutendes Zeichen, über dessen Verständniss man übereinkommen muss: nur dass in diesem Falle das allgemeine Verständniss ein *instinctives* ist, also nicht durch die helle Bewusstheit hindurchgegangen ist.

Was symbolisirt nun die *Geberde* an jenem Doppelwesen, am Gefühl? Offenbar die *begleitende Vorstellung*, denn nur sie kann durch die sichtbare Geste, unvollkommen und stückweise, angedeutet werden: ein Bild kann nur durch ein Bild symbolisirt werden.

Die Malerei und Plastik stellen den Menschen in der Geberde dar: das heisst sie ahmen das Symbol nach und haben ihre Wirkungen erreicht, wenn wir das Symbol verstehen. Die Lust des Anschauers besteht im Verstehen des Symbols, trotz seinem Scheine.

Der Schauspieler dagegen stellt das Symbol wirklich, nicht nur zum Scheine dar: aber seine Wirkung auf uns beruht nicht auf dem Verstehen desselben: wir versenken uns vielmehr in das symbolisirte Gefühl und bleiben nicht bei der Lust am Schein, beim schönen Schein stehen.

So erregt im Drama die Decoration gar nicht die Lust des Scheines, sondern wir fassen sie als Symbol und verstehen das damit angedeutete Wirkliche. Wächserne Puppen und wirkliche Pflanzen sind uns hier neben lauter gemalten ganz zulässig, zum Beweise, dass wir hier uns Wirklichkeit, nicht kunstvollen Schein vergegenwärtigen. Wahrscheinlichkeit, nicht mehr Schönheit ist hier die Aufgabe.

Was aber ist Schönheit? — „Die Rose ist schön" heisst nur: die Rose hat einen guten Schein, sie hat etwas gefällig Leuchtendes. Ueber ihr Wesen soll damit nichts ausgesagt sein. Sie gefällt, sie erregt Lust, als Schein: das heisst der Wille ist durch ihr Scheinen befriedigt, die Lust am Dasein ist dadurch gefördert. Sie ist — ihrem Scheine nach — ein treues Abbild ihres Willens: was identisch ist mit dieser Form:

sie entspricht nach ihrem Scheine der Gattungsbestimmung. Je mehr sie das thut, um so schöner ist sie: wenn sie ihrem Wesen nach jener Bestimmung entspricht, so ist sie „gut".

„Ein schönes Gemälde" bedeutet nur: die Vorstellung, die wir von einem Gemälde haben, ist hier erfüllt: wenn wir aber ein Gemälde „gut" nennen, so bezeichnen wir unsre Vorstellung von einem Gemälde als die dem *Wesen* des Gemäldes entsprechende. Zumeist aber wird unter einem schönen Gemälde ein Gemälde verstanden, das etwas Schönes darstellt: es ist das Urtheil der Laien. Diese geniessen die Schönheit des Stoffes; so sollen wir die bildenden Künste im Drama geniessen, nur dass es hier nicht Aufgabe sein kann, nur Schönes darzustellen: es ist genug, wenn es *wahr* scheint. Das dargestellte Object soll möglichst sinnlich lebendig aufgefasst werden; es soll als Wahrheit wirken: eine Forderung, deren *Gegentheil* bei jedem Werke des schönen Scheins beansprucht wird. —

Wenn aber die Geberde am Gefühl die begleitenden Vorstellungen symbolisirt, unter welchem Symbol werden uns die Regungen des *Willens* selbst zum Verständniss *mitgetheilt?* Welches ist hier die instinctive Vermittelung?

Die *Vermittelung* des *Tones.* Genauer genommen sind es die verschiedenen Weisen der Lust und der Unlust — ohne jede begleitende Vorstellung —, die der Ton symbolisirt.

Alles, was wir zur Charakteristik der verschiedenen Unlustempfindungen aussagen können, sind Bilder von den durch die Symbolik der Geberde deutlich gewordenen Vorstellungen: zum Beispiel, wenn wir vom plötzlichen Schreck, vom „Klopfen, Ziehen, Zucken, Stechen, Schneiden, Beissen, Kitzeln" des Schmerzes reden. Damit scheinen gewisse „Intermittenzformen" des Willens ausgedrückt zu sein, kurz — in der Symbolik der Tonsprache — die *Rhythmik.* Die Fülle der Steigerungen des Willens, die wechselnde Quantität von Lust

und Unlust erkennen wir wieder in der *Dynamik* des Tons. Aber das eigentliche Wesen desselben birgt sich, ohne sich gleichnissweise ausdrücken zu lassen, in der *Harmonie.* Der Wille und sein Symbol — die Harmonie — beide im letzten Grunde die *reine Logik!* Während die Rhythmik und die Dynamik gewissermaassen noch Aussenseiten des in Symbolen kundgegebenen Willens sind, fast noch den Typus der Erscheinung an sich tragen, ist die Harmonie Symbol der reinen Essenz des Willens. In Rhythmik und Dynamik ist demnach die Einzelerscheinung als Erscheinung noch zu charakterisiren, *von dieser Seite kann die Musik zur Kunst des Scheins ausgebildet werden.* Der unauflösliche Rest, die Harmonie, spricht vom Willen ausserhalb und innerhalb aller Erscheinungsformen, ist also nicht bloss Gefühls- sondern *Weltsymbolik.* Der Begriff ist in *seiner* Sphäre ganz unmächtig. —

Jetzt begreifen wir die Bedeutung von Geberdensprache und Tonsprache für das *dionysische Kunstwerk.* Im urwüchsigen Frühlingsdithyrambus des Volkes will sich der Mensch nicht als Individuum, sondern als *Gattungsmensch* aussprechen. Dass er aufhört individueller Mensch zu sein, wird durch die Symbolik des Auges, die Geberdensprache, so ausgedrückt, dass er als *Satyr,* als Naturwesen unter Naturwesen in Geberden redet und zwar in der gesteigerten Geberdensprache, in der *Tanzgeberde.* Durch den Ton aber spricht er die innersten Gedanken der Natur aus: nicht nur der Genius der Gattung, wie in der *Geberde,* sondern der Genius des Daseins an sich, der Wille, macht sich hier unmittelbar verständlich. Mit der Geberde also bleibt er innerhalb der Grenzen der Gattung, also der Erscheinungswelt, mit dem Tone aber löst er die Welt der Erscheinung gleichsam auf in seine ursprüngliche Einheit, die Welt der Maja verschwindet vor seinem Zauber.

Wann aber kommt der Naturmensch zu der Symbolik des

Tons? Wann reicht die Geberdensprache nicht mehr aus? Wann wird der Ton zur Musik? Vor allem in den höchsten Lust- und Unlustzuständen des Willens, als jubelnder Wille oder zum Tode geängsteter, kurz im *Rausche des Gefühls:* im *Schrei.* Um wie viel mächtiger und unmittelbarer ist der Schrei gegenüber dem Blick! Aber auch die milderen Erregungen des Willens haben ihre Tonsymbolik: im allgemeinen ist jeder Geberde ein Ton parallel: zum reinen Klange ihn zu steigern gelingt nur dem Rausche des Gefühls.

Die innigste und häufigste Verschmelzung von einer Art Geberdensymbolik und dem Ton nennt man *Sprache.* Im Wort wird durch den Ton und seinen Fall, die Stärke und den Rhythmus seines Erklingens das Wesen des Dinges symbolisirt, durch die Mundgeberde die begleitende Vorstellung, das Bild, die Erscheinung des Wesens. Die Symbole können und müssen vielerlei sein; sie wachsen aber instinctiv und mit großer und weiser Gesetzmäßigkeit. Ein gemerktes Symbol ist ein *Begriff*: da bei dem Festhalten im Gedächtniss der Ton ganz verklingt, ist im Begriff nur das Symbol der begleitenden Vorstellung gewahrt. Was man bezeichnen und unterscheiden kann, das „begreift" man.

In der Steigerung des Gefühls offenbart sich das Wesen des Wortes deutlicher und sinnlicher im Symbol des Tones: darum tönt es mehr. Der Sprechgesang ist gleichsam eine Rückkehr zur Natur: das im Gebrauche sich abstumpfende Symbol erhält seine ursprüngliche Kraft wieder.

In der Wortfolge, also durch eine Kette von Symbolen, soll nun etwas Neues und Grösseres symbolisch dargestellt werden: in dieser Potenz werden wieder Rhythmik, Dynamik und Harmonie nöthig. Dieser höhere Kreis beherrscht jetzt den engeren des Einzelwortes: es wird eine Wahl der Worte, eine neue Stellung derselben nöthig, die Poesie beginnt. Der Sprechgesang eines Satzes ist nicht etwa Reihenfolge der

Wortklänge: denn ein Wort hat nur einen ganz relativen Klang, weil sein Wesen, sein durch das Symbol dargestellter Inhalt je nach seiner Stellung ein anderer ist. Mit anderen Worten: aus der höheren Einheit des Satzes und des durch ihn symbolisirten Wesens wird das Einzelsymbol des Wortes fortwährend neu bestimmt. Eine Kette von Begriffen ist ein Gedanke: dieser ist also die höhere Einheit der begleitenden Vorstellungen. Das Wesen des Dinges ist dem Gedanken unerreichbar: dass er aber auf uns als Motiv, als Willensanregung wirkt, ist daraus erklärlich, dass der Gedanke bereits gemerktes Symbol für eine Willenserscheinung, für Regung und Erscheinung des Willens zugleich geworden ist. Gesprochen aber, also mit der Symbolik des Tons, wirkt er unvergleichlich mächtiger und directer. Gesungen — erreicht er den Höhepunkt seiner Wirkung, wenn das Melos das verständliche Symbol seines Willens ist: ist dies nicht der Fall, so wirkt die Tonfolge auf uns, und die Wortfolge, der Gedanke, bleibt uns ferne und gleichgültig.

Je nachdem nun das Wort vorwiegend als Symbol der begleitenden Vorstellung oder als Symbol der ursprünglichen Willensregung wirken soll, je nachdem also Bilder oder Gefühle symbolisirt werden sollen, scheiden sich zwei Wege der Poesie ab, das Epos und die Lyrik. Der erste führt zu der bildenden Kunst, der andre zur Musik: die Lust an der Erscheinung beherrscht das Epos; der Wille offenbart sich in der Lyrik. Jenes löst sich von der Musik los, diese bleibt mit ihr im Bunde.

Im *dionysischen Dithyrambus* aber wird der dionysische Schwärmer zur höchsten Steigerung aller seiner symbolischen Vermögen gereizt: etwas Nieempfundenes drängt sich zur Aeusserung, die Vernichtung der Individuation, das Einssein im Genius der Gattung, ja der Natur. Jetzt soll sich das Wesen der Natur ausdrücken: eine neue Welt der Symbole

ist nöthig, die begleitenden Vorstellungen kommen in Bildern eines gesteigerten Menschenwesens zum Symbol, sie werden mit der höchsten physischen Energie durch die ganze leibliche Symbolik, durch die Tanzgeberde dargestellt. Aber auch die Welt des Willens verlangt einen unerhörten symbolischen Ausdruck, die Gewalten der Harmonie der Dynamik der Rhythmik wachsen plötzlich ungestüm. An beide Welten vertheilt erlangt auch die Poesie eine neue Sphäre: zugleich Sinnlichkeit des Bildes, wie im Epos, und Gefühlsrausch des Tons, wie in der Lyrik. Um diese Gesammtentfesselung aller symbolischen Kräfte zu fassen, gehört dieselbe Steigerung des Wesens, die sie schuf: der dithyrambische Dionysusdiener wird nur von Seinesgleichen verstanden. Darum wälzt sich diese ganze neue Kunstwelt in ihrer wildfremden verführerischen Wunderbarkeit unter furchtbaren *Kämpfen* durch das apollinische Hellenenthum. —

IV

Gedanken zu „die Tragödie und die Freigeister".

„Betrachtungen über die ethisch-politische Bedeutung des musikalischen Dramas."

Wir dürfen keinen Abgrund der Betrachtung scheuen, um die Tragödie bei ihren Müttern aufzufinden: diese Mütter sind Wille, Wahn, Wehe.

22. Sept. 1870.

54

Eine Planskizze.

1. Gesetz des Wahnmechanismus.
2. Die Erkenntniss davon: Wissenschaft.
3. Mittel dagegen: Religion.
4. Die Kunst.
5. Der Buddhist und der deutsche Freidenker.
6. Ueberwindung der „Aufklärung".
7. Ueberwindung der „Romantiker".
8. Das Drama in seiner Culturbedeutung bei Schiller-Goethe.
9. Dionysus und Apollo.
10. Die dionysische Religion.
11. Musik und Drama.
12. Chor. Einheit. Tetralogie.

13. Euripides.
14. Sokratismus.
15. Plato gegen die Kunst. Alexandrinismus.
16. Musische Erziehung.
17. Der Student: die zukünftige Cultur.
18. Gelehrte Bildung; reale Bildung. Frankreich. Judenthum.
19. Der Freigeist und das Volk.
20. Der Staat und das musikalische Drama.
21. Die philosophische Facultät. An die Lehrer.

55

Wie offenbart sich der Instinct in der Form des bewussten Geistes? In Wahnvorstellungen.

Selbst die Erkenntniss über ihr Wesen vernichtet nicht ihre Wirksamkeit. Wohl aber bringt die Erkenntniss einen qualvollen Zustand hervor: dagegen nur Heilung in dem Schein der Kunst.

Das Spiel mit diesen Instincten.

Die Schönheit ist die Form, in der ein Ding unter einer Wahnvorstellung erscheint, zum Beispiel die Geliebte u. s. w.

Die Kunst ist die Form, in der die Welt unter der Wahnvorstellung ihrer Nothwendigkeit erscheint.

Sie ist eine verführerische Darstellung des Willens, die sich zwischen die Erkenntniss schiebt.

Das „Ideal" eine solche Wahnvorstellung.

56

Wahn des Individuums.

Vaterlandsliebe.
Confession.

Geschlecht.
Wissenschaft.
Willensfreiheit.
Frömmigkeit.

57

Die Welt der Vorstellungen ist das Mittel, uns in der Welt der That festzuhalten und uns zu Handlungen im Dienste des Instincts zu zwingen. Die Vorstellung ist Motiv zur That: während sie das Wesen der Handlung gar nicht berührt. Der Instinct, der uns zur That nöthigt, und die Vorstellung, die uns als Motiv in's Bewusstsein tritt, liegen auseinander. Die *Willensfreiheit* ist die Welt dieser dazwischengeschobenen Vorstellungen, der Glaube, dass Motiv und Handlung nothwendig einander bedingen.

58

Dass die Welt der Vorstellungen realer ist als die Wirklichkeit, ist ein Glaube, den Plato theoretisch aufgestellt hat, als *Künstlernatur*. Practisch ist es der Glaube aller productiven Genien: das ist die Absicht des Willens, dieser Glaube. Diese Vorstellungen als Geburten des Instincts sind jedenfalls ebenso real als die Dinge; *daher ihre unerhörte Macht*.

59

Die Vorstellung ist von allen Mächten die geringste: sie ist als *Agens* nur Trug, denn es *handelt* nur der Wille. Nun aber beruht die individuatio auf der Vorstellung: wenn diese nun Trug ist, wenn sie nur scheinbar ist, um dem Willen zum Thun zu verhelfen: — der Wille handelt — in unerhörter

Vielheit für die Einheit. Sein Erkenntnissorgan und das menschliche fallen keineswegs zusammen: dieser Glaube ist ein naiver Anthropomorphismus. Erkenntnissorgane bei Thieren Pflanzen und Menschen sind nur die Organe des *bewußten* Erkennens. Die ungeheure Weisheit seiner Bildung ist bereits die Thätigkeit eines Intellects. Die individuatio ist nun jedenfalls nicht das Werk des bewussten Erkennens, sondern jenes Ur-Intellects. Dies haben die Kantisch-Schopenhauerischen Idealisten nicht erkannt. Unser Intellect führt uns *nie* weiter als bis zum bewussten Erkennen: insofern wir aber noch intellectueller Instinct sind, können wir noch etwas über den Ur-Intellect zu sagen wagen. Ueber diesen trägt kein Pfeil hinaus.

60

In den grossen Organismen wie Staat, Kirche kommen die menschlichen Instincte zur Geltung, noch mehr im Volk, in der Gesellschaft, in der Menschheit; viel grössere Instincte in der Geschichte eines Gestirns: in Staat, Kirche u. s. w. giebt es eine Unzahl Vorstellungen, vorgeschobenen Wahn, während hier schon der Gesammtinstinct schafft.

Vom Standpunkte des bewussten Denkens erscheint die Welt wie eine Unsumme ineinander geschachtelter Individuen: womit eigentlich der Begriff des Individuums aufgehoben ist. Die Welt ein ungeheurer sich selbst gebärender und erhaltender Organismus: die Vielheit liegt in den Dingen, weil der Intellect in ihnen ist. Vielheit und Einheit dasselbe — ein undenkbarer Gedanke.

Vor allem wichtig einzusehn, dass die Individuation *nicht* die Geburt des bewussten Geistes ist. Darum dürfen wir von Wahnvorstellungen reden, unter der Voraussetzung der Realität der Individuation.

61

Die mitleidige Handlung ist eine Correctur der Welt im Handeln; im Reiche des Denkens entspricht ihr die Religion. So steht das Schaffen im Schönen neben dem Schön-finden.

Ist das Individualsystem im Guten durchbrochen? Das reine Nach-Existenz-Haschen des Willens ist genügend, um daraus die Ethik abzuleiten.

Die Pflicht: der Gehorsam gegen Vorstellungen: eine Täuschung! Die wahren Beweggründe des Willens werden von diesen Pflichtvorstellungen verdeckt. Man denke an die Pflichten gegen das Vaterland u. s. w. Eine Pflichthandlung ist ethisch werthlos als *Pflicht*handlung, weil weder ein Gedicht noch eine Handlung durch Abstraction gemacht wird. Sie ist aber werthvoll, weil sie eben nicht aus der Abstraction, aus der Pflicht entstehen kann und doch geschehn ist.

Güte und Liebe sind *geniale* Eigenschaften: die höchste Macht geht von ihnen aus, also spricht hier der Instinct, der Wille. Es ist ein Einheitstrieb, die Offenbarung einer höheren Ordnung, die sich in Güte Liebe Barmherzigkeit Mitleid kundgiebt.

Güte und Liebe praktische Weltcorrectionstriebe — neben der Religion, die als Wahnvorstellung dazwischentritt. Sie sind mit dem Intellect nicht verwandt, er hat gar keine Mittel sich mit ihnen zu befassen. Sie sind reiner Instinct, Gefühl mit einer Vorstellung gemischt.

62

Die *Vorstellung im Gefühl* hat zu der eigentlichen Willensregung nur die Bedeutung des *Symbols*. Dies Symbol ist das Wahnbild, durch das ein allgemeiner Trieb eine subjective individuelle Reizung ausübt.

Das *Gefühl*: mit Willen und unbewusster Vorstellung, die *That*: mit Willen und bewusster Vorstellung.

Wo fängt die That an? Sollte „That" nicht auch eine Vorstellung, etwas Undefinirbares sein? Eine *sichtbar* werdende *Willensregung*? Aber sichtbar? Diese Sichtbarkeit ist etwas Zufälliges und Aeusserliches. Die Bewegung des Mastdarms ist auch eine Willensregung, die sichtbar wäre, wenn wir dorthin Augen bringen könnten.

Der *bewusste Wille* charakterisirt auch *nicht* die That: denn wir können auch eine Empfindung bewusst erstreben, die wir doch eben nicht That nennen würden.

Was ist das Bewusstwerden einer Willensregung? Ein immer deutlicher werdendes Symbolisiren. Die Sprache, das Wort nichts als Symbol. Denken, das heisst bewusstes Vorstellen, ist nichts als die Vergegenwärtigung, Verknüpfung von den Sprachsymbolen. Der Ur-Intellect ist darin etwas ganz Verschiednes: er ist wesentlich Zweckvorstellung, das Denken ist Symbolerinnerung. Wie die Spiele des Sehorgans bei geschlossenen Augen, die auch die erlebte Wirklichkeit im bunten Wechsel durcheinander reproduciren, so verhält sich das Denken zur erlebten Wirklichkeit: es ist ein stückweises Wiederkäuen.

Die Trennung von Wille und Vorstellung ist ganz eigentlich eine Frucht der Nothwendigkeit im Denken: es ist eine Reproduction, eine Analogie nach dem Erlebniss, dass wenn wir etwas wollen, uns das Ziel vor Augen schwebt. Dies Ziel aber ist nichts als eine reproducirte Vergangenheit: in dieser Art macht sich die Willensregung verständlich. Aber das Ziel ist nicht das Motiv, das Agens der Handlung: obwohl dies der Fall zu sein *scheint*.

Es ist Unsinn, die nothwendige Verbindung von Willen und Vorstellung zu behaupten: die Vorstellung erweist sich als ein Trugmechanismus, den wir nicht im Wesen der Dinge vorauszusetzen brauchen. Sobald der Wille Erscheinung werden soll, beginnt dieser Mechanismus. Im Willen giebt es Vielheit, Bewegung nur durch die Vorstellung: ein ewiges Sein wird erst durch die Vorstellung zum Werden, zum Willen, das heisst das Werden, der Wille selbst als Wirkender ist ein Schein. Es giebt nur ewige Ruhe, reines Sein. Aber woher die Vorstellung? Dies ist das Räthsel. Natürlich ebenfalls von Anbeginn, sie kann ja niemals entstanden sein. Nicht zu verwechseln ist der Vorstellungsmechanismus im sensiblen Wesen.

Wenn aber Vorstellung bloss Symbol ist, so ist die ewige Bewegung, alles Streben des Seins nur *Schein*. Dann giebt es ein Vorstellendes; dies kann nicht das Sein selbst sein. Dann steht neben dem ewigen Sein eine andere ganz passive Macht, die des Scheins — — Mysterion!

Wenn dagegen der Wille die Vielheit, das Werden in sich enthält, so giebt es ein Ziel? *Der Intellect, die Vorstellung muss unabhängig vom Werden und Wollen sein;* das fortwährende Symbolisiren hat einen Willenszweck. Der Wille selbst aber hat keine Vorstellungen nöthig, dann hat er auch keinen *Zweck:* der nichts als eine Reproduction, ein Wiederkäuen des Erlebten im bewussten Denken ist. Die *Erscheinung* ist ein fortwährendes Symbolisiren des Willens.

Weil wir bei den Wahnvorstellungen die Absicht des *Willens* erkennen, so ist die Vorstellung Geburt des Willens, so ist Vielheit bereits im Willen, so ist die Erscheinung eine μηχανή des Willens für sich.

Man muss im Stande sein, die *Grenzen* zu umzeichnen

und dann sagen: diese nothwendigen Denkconsequenzen sind die Absicht des Willens.

64

Ich scheue mich, Raum Zeit und Causalität aus dem erbärmlichen menschlichen Bewusstsein abzuleiten: sie sind dem Willen zu eigen. Es sind die Voraussetzungen für alle Symbolik der Erscheinungen: nun ist der Mensch selbst eine solche Symbolik, der Staat wiederum, die Erde auch. Nun ist diese Symbolik unbedingt nicht für den Einzelmenschen allein da — —

65

Die Intelligenz bewährt sich in der Zweckmässigkeit. Wenn nun der Zweck nichts als ein Wiederkäuen von Erfahrungen ist, das eigentliche agens sich verbirgt, so dürfen wir das Handeln nach Zweckvorstellungen durchaus nicht auf die Natur der Dinge übertragen, das heisst wir brauchen eine Vorstellung habende Intelligenz gar nicht. Von Intelligenz kann nur in einem Reiche die Rede sein, wo etwas verfehlt werden kann, wo der Irrthum stattfindet — im Reiche des Bewusstseins. Im Reiche der Natur, der Nothwendigkeit, ist Zweckmässigkeit eine unsinnige Voraussetzung. Was nothwendig ist, ist das einzig Mögliche. Aber was brauchen wir dann noch einen Intellect in den Dingen vorauszusetzen? — Wille, wenn damit eine Vorstellung verbunden sein muss, ist auch kein Ausdruck für den Kern der Natur.

66

Die metaphysische Bedeutung der Welt als ein Läuterungsprocess? — Es ist doch der Wille, der sich selbst zerfleischt,

der Schmerz liegt doch im Willen, der Intellect wird durch Phantome getäuscht — warum wohl? Der Wille muss doch den Intellect fürchten. Diese Phantome sind nicht zu verdrängen: weil wir *handeln* sollen. Das Bewusstsein ist schwach dagegen. Leiden und Wahn, der das Leid verhüllt — ein nicht durchdringendes Bewusstsein. Hier tritt die *Kunst* ein, hier bekommen wir instinctive Erkenntniss vom Wesen jenes Leidens und Wahns.

67

Die meisten Menschen spüren gelegentlich, dass sie in einem Netz von Illusionen hinleben. Wenige aber erkennen, wie weit diese Illusionen reichen.

Von Illusionen sich nicht beherrschen lassen ist ein unendlich naiver Glaube, aber es ist der intellectuelle Imperativ, das Gebot der Wissenschaft. Im Aufdecken dieser Spinngewebe feiert der ἄνθρωπος θεωρητικός und mit ihm der Wille zum Dasein ebenfalls seine Orgien: er weiss, dass die Neugier nicht zu Ende kommt und betrachtet den wissenschaftlichen Trieb als eine der mächtigsten μηχαναί zum Dasein.

68

Es ist naiv zu glauben, dass wir je aus diesem Meer der Illusion herauskommen könnten. Die Erkenntniss ist völlig unpraktisch.

Ein Individuum soll dienstbar dem Gesammtzweck sein: ohne ihn zu erkennen. Dies thut jedes Thier, jede Pflanze. Beim Menschen kommt nun, im bewussten Denken, ein Scheinzweck hinzu, ein vorgeschobner Wahn: der Einzelne glaubt etwas für sich zu erreichen.

Wir wehren uns gegen den Instinct, als etwas Thierisches.

Darin liegt selbst ein Instinct. Der natürliche Mensch empfindet eine starke Kluft zwischen sich und dem Thier; im Begriff es sich deutlich zu machen, worin die Kluft bestehe, verfällt er auf dumme Unterscheidungen. Die Wissenschaft lehrt den Menschen, sich als Thier zu betrachten. Er wird nie darnach handeln. Die Inder haben die richtigste Einsicht, intuitiv und handeln darnach.

(„Mensch" bedeutet „Denker": da steckt die Verrücktheit.)

69

Die *Scham:* das Gefühl, unter dem Banne der Illusion zu stehen, *obwohl* wir sie durchschauen.

Mit dieser Empfindung müssen wir *leben,* müssen wir unsre irdischen Pläne fördern. Sie ist ein Tribut, den wir dem Individuationsprincip zollen. Unser Verkehren mit Menschen hat diese zarte Haut um sich — für den tragischen Menschen nämlich.

70

Das höchste Zeichen des Willens: der Glaube an die Illusion und der theoretische Pessimismus beisst sich selbst in den Schwanz.

71

„Alles ist eitel". „Dies ist nicht wahr", sagen viele.

„Dies ist wahr: wir wollen nicht mehr leben und handeln", sagen andere.

Aber sie handeln doch fort — auch der Quietismus ist ein Minimum des Handelns, und es ist hier gleichgültig, ob viel oder wenig gelebt wird.

„Also wir handeln in völliger Selbstbejahung", sagen andre,

„wir dienen dem Weltprocess. Die Erkenntniss, dass der Einzelne sich nicht entziehen kann, hält uns".

Es ist aber gar nicht die Frage, was der Einzelne darüber denkt: jedenfalls muss er handeln und leben, trotz aller Erkenntniss von der Eitelkeit. Diese Erkenntniss ist sehr selten: wo sie da ist, vereinigt sie sich mit dem religiösen oder künstlerischen Bedürfniss.

Eine Weltcorrection — das ist Religion oder Kunst. Wie muss die Welt erscheinen, um lebenswerth zu sein?

Jetzt kommen die anthropomorphischen Hülfsvorstellungen. Die Religionen sind jedenfalls für die bewusste Erkenntniss da, ein Thier hat nichts davon. Das Bedürfniss nach ihnen ist um so stärker, je grösser die Erkenntniss von der Eitelkeit ist. Bei den Griechen ist es gering, dagegen ist die Hässlichkeit des Daseins corrigirt durch ihre Götterwelt.

72

Gottheiten unter der Form des Königs, des Vaters, des Priesters — die griechische Mythologie hat *alle* Formen einer bedeutsamen Menschlichkeit vergöttlicht.

Der Glaube an *einen* Geist ist eine Einbildung: sofort anthropomorphische, ja polytheistische Stellvertreter.

Der Verehrungstrieb als Lustempfindung am Dasein schafft sich ein Object. Wo diese Empfindung fehlt — Buddhismus.

Buddha übergab sich den dramatischen Vorstellungen, als er mit seiner Erkenntniss durchgedrungen war: ein *Schlusssatz*.

73

Ein Volk ist höher oder tiefer moralisch begabt: die Griechen haben nicht die Höhe erreicht, vielleicht aber war es

die nothwendige Grenze, um nicht in Weltverneinung umzuschlagen. Ihre Erkenntniss und ihr Leben blieben im Ganzen zusammen.

Die Weltverneinung ist ein unglaublicher Standpunkt: wie liess ihn der Wille zu?

Erstens ist er verbunden mit dem höchsten Wohlwollen, er hindert nichts, er ist nicht aggressiv.

Zweitens wird er sofort wieder escamotirt durch eine andersartige Verherrlichung des Daseins, Unsterblichkeitsglauben, Sehnsucht zur Seligkeit.

Drittens ist der Quietismus auch eine Daseinsform.

74

„Die Fidschier opfern sich selbst: sie halten es für Recht, ihre besten Freunde umzubringen, um sie von dem Elend dieses Lebens zu befreien; sie betrachten es wirklich für ihre Pflicht, dass der Sohn seine Eltern erdrosseln müsse, wenn er darum gebeten wird."

Der indische Philosoph, wenn er denkt, er habe alles gelernt, was die Welt ihn lehren könne, und der sich darnach sehnt, in die Gottheit aufzugehen, schreitet ruhig in den Ganges. Die jüdische Religion hat einen unsäglichen Schauder vor dem Tod, das Hauptziel ihrer Gebete — um langes Leben.

— Bei den Griechen ist auch hierin alles mässig. Bei aller pessimistischen Erkenntniss kommt es nie zur That des Pessimismus.

75

Religion und Philosophie haben in Indien alle praktischen Instincte aufgesaugt. Die Erkenntniss als Intuition und Instinct —

76

Das Wohlergehen auf Erden ist die jüdische Religionstendenz. Die christliche liegt im Leiden. Der Contrast ist ungeheuer.

77

Monotheismus als ein Minimum von poetischer Welterklärung.

Bei den Juden ein Nationalgott, ein kämpfendes Volk mit *einer* Fahne: eine Sittlichkeitsrigorosität verkörpert, Strenge gegen sich selbst, imperativischer Gott (charakteristisch, dass er das Opfern des einzigen Sohnes verlangt).

Unsere Nationalgötter und unsere Gefühle dafür haben einen Wechselbalg bekommen; wir widmen diesem alle jene Empfindungen.

Das *Ende der Religion* ist da, nachdem man die Nationalgötter escamotirt hat. Schreckliche Quälerei hat dies in der Kunst angerichtet. Ungeheure Arbeit des deutschen Wesens, jenes fremde unnationale Joch abzuschütteln; und es gelingt ihm. —

Der indische Hauch bleibt zurück: weil er uns verwandt ist.

78

Wir haben es Buddha nachzumachen, der die Weisheit der Wenigen nahm und davon einen Theil zum Nutzen der Menge ausprägte.

79

Dem Buddhisten fehlt die Kunst: daher der Quietismus. Dem deutschen Freidenker schweben immer Wahngebilde,

künstlerische Ideale vor: daher sein Zeugen im Schönen, sein Weltkampf.

Alle Erkenntniss der Wahrheit ist unproductiv: wir sind die Ritter, die im Walde die Vogelstimmen verstehen, wir folgen ihnen.

80

Wirkung der Kunst gegen die Erkenntniss:
In der Architektur: die Ewigkeit und Grösse des Menschen,
in der Malerei: die Welt des Auges,
in der Poesie: der ganze Mensch,
in der Musik: sein Gefühl,
bewundert, geliebt, begehrt.

81

„Nur die Galeerensklaven kennen sich“: darum — die Kunst.

82

Die Zustände, in denen wir von Volkspoesie reden, sind so nebelhaft, dass wir das schaffende Genie nicht bei Namen nennen können. Aber die Sprachen-, Religionen- und Mythenschöpfung, ebenso die der grossen Volksdichtungen geht auf Einzelne zurück: es giebt immer wenig Productive den Empfangenden gegenüber. Dass etwas vom ganzen Volke approbirt wird, hat nur für dasselbe den Werth, dass unter der Masse des Volkes sich auch die urtheilsfähigen Genien befinden.

83

Im Volke finden wir überall die zurückgelassenen Spuren

der durchgegangenen Löwen des Geistes: in Sitte, Recht, Glauben, überall hat sich die Menge dem Einfluss Einzelner gebeugt.

Das „rein Menschliche" ist eine Phrase; noch mehr: eine Illusion der gemeinsten Art.

84

Der Blüthemoment unserer *epischen* Cultur ist Goethe in Italien.

85

Unsere *epische* Cultur kommt in Goethe zum vollen Ausdruck. Schiller weist auf die *tragische Cultur* hin.

Diese epische Cultur breitet sich in unserm Naturwissen, Realismus und Romanwesen aus. Der Philosoph derselben ist Hegel.

86

Schiller in der Max- und Thekla-Episode ist am deutschesten: aber ihm fehlt hier das Organ, der Ton. Werther, Iphigenie haben dieselbe unendliche Zartheit.

Die Scene des Prinzen Homburg, seine Todesfurcht.

Schiller und Kleist: der Mangel an Musik.

Kleist ist viel höher zu stellen: er ist bereits aus der Aufklärungsperiode völlig heraus. Die Kunst hielt ihn fest; aber die politische Wahnvorstellung war noch stärker.

87

Goethe brachte in allen Lagen „seinen Lebensrausch zu Papier". Goethe's Hingebung an Natur und Kunst: eine Religion.

88

Bei Goethe ist gemäss seiner epischen Natur die Dichtung das Heilmittel, das ihn gegen die volle Erkenntniss schützt: bei den tragischen Naturen ist die Kunst das Heilmittel, das von der Erkenntniss befreit. Den einen beunruhigt das Leben: sofort weicht es wie ein Bild vor ihm zurück, und er findet das beunruhigte Leben darstellenswerth.

89

Gervinus glaubt, es sei viel richtiger, dass wir mit aller Macht streben, die leidigen Hindernisse unsrer nationalen Fortbildung zu brechen, als dass wir jene faustischen Probleme immer wiederholen, „die wie ein Geier an dem Herzen unsrer Jugend nagen." Natürlich sind diese Probleme historischer Natur, sie verschwinden bei freierer politischer Bewegung!! Pack! Gesindel! Historisches Gesindelpack!

90

Die Aufklärung verachtet den Instinct: sie glaubt nur an Gründe. Die Romantiker ermangeln des Instinctes: die Kunstwahngebilde reizen sie nicht zur That, sie verharren im Reizungszustande.

Man überwindet solche Zustände nicht eher theoretisch, als bis sie praktisch überwunden sind.

91

Der Realismus des jetzigen Lebens, die Naturwissenschaften haben eine unglaublich bildungsstürmerische Kraft; ihnen muss die Kunst entgegengebracht werden. Die classische Bildung

ist immer in Gefahr, in scheue Gelehrsamkeit auszuarten. Die Frömmigkeit der Kunst gegenüber fehlt: scheussliche Kronoserscheinung, die Zeit verschlingt ihre eignen Kinder. Es giebt aber Menschen mit ganz andern Bedürfnissen, diese müssen sich das Dasein erzwingen, in ihnen ruht die deutsche Zukunft.

92

Unsre musikalische Entwicklung ist das Hervorbrechen des dionysischen Triebes. Er zwingt allmählich die Welt: die Kunst zwingt er im musikalischen Drama, aber auch die Philosophie.

Die Musik ganz gesund — bei der furchtbaren Verkommenheit der epischen Cultur.

93

Die bornirte Ueberzeugung Max Müller's, dass Christenthum, auf einen Schafskopf gepflanzt, noch was Rechtes ist. Als ob die Menschen durch die Religion nivellirt würden!

94

Max Müller ist an den Pranger zu stellen als ein das deutsche Wesen verleugnender, in englischem Aberglauben untergegangener Deutscher. Dabei begeht er die Unsauberkeit, von Leuten zu reden, die sich herausnehmen auf Kant (sic!), Hegel und Schelling mit Geringschätzung herabzusehn. (Essays I 203.) Frech! Frech! Und Ignorant!

Ich werde mich nicht scheuen, *Namen* zu nennen: man macht seinen Standpunkt schneller klar, wenn man ad ho-

mines hier und da demonstrirt. Auf Deutlichkeit soll mir alles ankommen.

95

Indem die Tragödie eine Welterlösung ahnen lässt, giebt sie die erhabenste Illusion: die *Freiheit* vom *Dasein* überhaupt. Hier ist Nothwendigkeit des Leidens, aber ein Trost. Der Illusionshintergrund der Tragödie ist der der buddhistischen Religion. Hier zeigt sich *Seligkeit in Erkennen des höchsten Wehes*. Darin triumphirt der Wille. Er sieht seine schrecklichste Configuration als den Born einer Daseinsmöglichkeit an.

Gegen die nichtswürdige jüdische Phrase vom Himmel auf Erden —

Jene Erhebung ist ganz religiös: das dramatische Kunstwerk ist deshalb im Stande, die Religion zu vertreten.

96

Als Künstler müssen wir so frei über der Religion stehen und mit ihrem Mythus handhaben, wie es der athenische Tragiker in der Production that, ohne alle pathologische Theilnahme.

97

Warum sollten wir nicht jenen Standpunkt der Kunstverklärung erreichen, den die Griechen hatten? Offenbar waren doch die dionysischen Festspiele das Ernsthafteste ihrer Religion, mit Ausnahme der Mysterien, in denen aber wieder dramatische Aufführungen stattfanden.

98

Die Mysterien und das Drama Geburten einer Zeit, auch ihrer Weltanschauung nach verwandt.

Das sechste Jahrhundert als der Höhepunkt: das Ersterben des Epos in der faustischen Gegenwart. Ungeheures politisches Ringen.

99

Simplicität des Griechischen: die Stimme der Natur den Frauen und den Sklaven gegenüber unverdorben. Der besiegte Feind. Humanität ist ein ganz ungriechischer Begriff.

Wie entsteht der Sklave: dies führt zur Besprechung des griechischen Staates.

100

Ist das Ziel der hellenischen Cultur die Verherrlichung durch die Kunst, so muss von da aus das griechische Wesen begreiflich werden. Welches sind die Mittel, deren sich jener Kunstwille bedient?

Arbeit und Sklaventhum.
Das Weib.
Der politische Trieb.
Die Natur.
Mangel des Gelehrten.

101

Begriff des „Dramas“ als „Handlung“.

Dieser Begriff ist sehr naiv in seiner Wurzel: die Welt und die Gewohnheit des Auges entscheidet hier. Was ist

aber schliesslich bei geistigerer Betrachtung nicht Handlung? Das sich kund gebende Gefühl, das sich Klarwerden: keine Handlung? Muss immer gehenkert und gemordet werden? — Aber eins ist noth: das *Werden* gegenüber dem Sein und der plastischen Kunst. Versteinerung des Moments dort — hier Wirklichkeit.

Zweck solcher Wirklichkeit ist allerdings, als *solche* zu wirken. Wir sollen nicht zwischen Schein und Wahrheit schwanken. Das pathologische Interesse ist hier Gebot. Wir fühlen, als ob wir es erlebten. Wer diesen Schein am stärksten erregt, ist der beste Dichter: nur ist es wesentlich, *wen* er zu täuschen hat. Das Ideal ist, dass er sich selbst zu täuschen weiss. Hier liegt allerdings der Maassstab des Kunstwerks ausserhalb. Es treibt zur Erkenntniss und zur That als „wirkendes wirkliches Kunstwerk".

102

Der wahre Schauspieler verhält sich so zu seiner Rolle, wie der dramatische Künstler zum Leben, das er darstellt. Aeschylus dichtete so, wie er als Schauspieler spielte.
Die dramatische Musik ist demnach Plastik im höheren Sinne: das künstlerische Auge ruht sonnenhaft auf dem Ganzen.

103

Die hellenischen Wahnvorstellungen und die ihnen entgegenarbeitenden Auflösungskräfte. Welches ist die Absicht des Willens in diesen Auflösungen?

Die Geburt der Gelehrsamkeit und der Wissenschaft als neuer Daseinsformen.

Bei den meisten Gelehrten giebt es einen luxuriösen Trieb zu lernen. Wer will noch weise werden? Wer will noch denken und forschen, um zu handeln? Trägheit der gelehrten Ponderabilien: sie sinken immer tiefer. Man muss 40 Wochen in die Wüste gehen: und mager werden.

104

Die Auflösung des äschyleischen Dramas ist nicht nur Symptom, sondern auch *Mittel* gewesen für die Auflösung der athenischen Demokratie.

Darin dass sich an die Tragödie keine Philosophie anschloss, zeigt sich eine Verkümmerung.

Oder hat es keine Schule von *orphischen Pythagoreern* gegeben, die das Drama pflegten? Doch nicht die cynischen Pythagoriker? Oder Arcesilaus oder Polemon? Nein!

Wie verhielten sich die Philosophen zur Kunst? Zum Drama? Sie haben es nie erreicht, Dank ihrem sokratischen Ursprunge.

105

Die Aesthetik des Aristoteles.

Die Musik und die ὄψις als ἡδύσματα.

Die Höhepunkte aller Künste liegen später als das Drama: dies nahm sie nicht auf, sondern blieb conservativ.

106

Schwer erklärbar: das Unendlich-Stabile des antiken Dramas.

Ganz diverse Dinge: das bürgerliche Schauspiel (neuere Komödie) und die alte Tragödie.

Die aristophanische *Komödie* ist die Vernichtung der alten dramatischen Poesie. Mit ihr schliesst die alte Kunst ab.

107

Wenn das musikalische Element weicht und doch die musikalische Weltanschauung bleiben soll, wohin flüchtet sich's?

108

Die Experimente des Bewusstseins, die Thatsache der Tragödie und ihrer Erschütterung sich begreiflich zu machen — in ihrer Rückwirkung auf die Kunstwerke. Dazu ist Betrachtung der Katastrophe nöthig. — Der Kampf mit dem Schicksal, die Perspective auf eine neue Zeit, der Selbstmord u. s. w.

109

Alle Erweiterung unsrer Erkenntniss entsteht aus dem Bewusstmachen des Unbewussten. Nun fragt es sich, welche Zeichensprache wir dazu haben. Manche Erkenntnisse sind nur für einige da und anderes will in der günstigsten vorbereiteten Stimmung erkannt sein.

110

In der *tragischen* Weltanschauung hatte sich der Wahrheits- und Weisheitstrieb versöhnt. Die logische Entwicklung löste diese auf und zwang zur Schöpfung der *mystischen* Weltanschauung. Die grossen Organismen gehn jetzt zu Grunde, die Staaten und Religionen u. s. w.

Das Verhältniss des Dionysischen und Apollinischen ist auch in jeder Staatsform, überhaupt in allen Aeusserungen des Volksgeistes wiederzuerkennen.

Die absolute Musik und die absolute Mystik entwickeln sich zusammen.

Bei der allgemeiner werdenden hellenischen Aufklärung bekommen die alten Götter einen *spukhaften* Charakter.

III

Die Rhythmik in der Dichtung beweist, dass das musikalische Element noch in der Gefangenschaft lebte. Wirklich ist die hellenische *Tragödie* nur das Vorzeichen einer *höheren* Cultur: sie war das letzte, was das Griechenthum erreichen konnte, auch das höchste. Diese Stufe war das schwerste, was zu erreichen war. Wir sind die Erben. Die höchste That des Hellenenthums: die Bändigung der orientalischen Dionysus-Musik und Zubereitung derselben zum bildlichen Ausdruck.

Aeschylus wird angeklagt, die Mysterien profanirt zu haben: ein Symbol!

Mit der orientalisch-christlichen Bewegung überschwemmte das alte Dionysusthum die Welt, und alle Arbeit des Hellenenthums schien vergebens. Eine tiefere Weltanschauung, eine unkünstlerische, brach sich Bahn.

Man glaube nur nicht, dass Phidias und Plato ohne die Tragödie gewesen wären.

Die alten Philosophen, die Eleaten, Heraklit, Empedokles als die *tragischen* Philosophen.

Die *tragische* Religion bei den Orphikern.

Empedokles ist der reine tragische Mensch. Sein Sprung in den Aetna aus — Wissenstrieb! Er sehnte sich nach Kunst und fand nur das Wissen. Das Wissen aber macht Fausten.

Das Festspiel und die tragische Weltanschauung.

Die tragische Frau.

Die Geschlechtsliebe in der Tragödie.

Aeschylus als Volksprediger.
Das Opfer. Das Sectenwesen.
Aegypten als Ursprung scenischer Darstellungen.
Die tragischen Stoffe in der Heroengeschichte.
Wanderung durch die Kunst.
Das tragische Griechenland besiegt die Perser.
Vernichtung des Weltschmerzes als eines Schwächezustandes.
Der tragische Mensch ist die Natur in ihrer höchsten Kraft des Schaffens und des Erkennens und deshalb mit Schmerzen gebärend.
Die Menschen sind meist nach einer Seite hin ausgeartet, selbst bei höchsten Talenten.

Das tragische Kunstwerk.
Der tragische Mensch.
Der tragische Staat.

112

Wenn man die Wahnvorstellung sich als solche auflöst, so muss der Wille — *wenn anders* er unser Fortbestehen will — eine *neue* schaffen. *Bildung* ist ein fortwährendes Wechseln von Wahnvorstellungen zu den edleren hin, das heisst unsre „Motive“ im Denken werden immer geistigere, einer grösseren Allgemeinheit angehörige. Das Ziel der „Menschheit“ ist das Aeusserste, was uns der Wille als Phantom bieten kann. Im Grunde ändert sich nichts. Der Wille thut seine Nothwendigkeit, und die Vorstellung sucht das universell besorgte Wesen des Willens zu erreichen. In dem Denken an das Wohl grösserer Organismen, als das Individuum ist, liegt die Bildung.

113

Der tragische Mensch — als der berufene *Lehrer* der Menschen.

Die Bildung und Erziehung muss nicht die Durchschnittsbegabung an ἦθος und Intellect zur Norm nehmen, sondern eben jene tragischen Naturen —

Hier liegt die Lösung der socialen Frage. Der reiche oder begabte Egoist ist ein Kranker und dem Mitleiden preisgegeben.

Ich sehe ungeheure Conglomerate an Stelle der vereinzelten Capitalisten treten. Ich sehe die Börse dem Fluche verfallen, dem jetzt die Spielbanken *gefallen* sind.

114

Was ist *Erziehung?* Dass man sofort alles Erlebte unter bestimmten Wahnvorstellungen begreift. Der *Werth* dieser Vorstellungen bestimmt den Werth der Bildungen und Erziehungen. In diesem Sinne ist *Erziehung* Intellectsache, somit bis zu einem Grade wirklich *möglich.*

Diese *Wahnvorstellungen* werden nur durch die *Wucht der Persönlichkeiten* mitgeteilt. Insofern hängt die Erziehung von der moralischen Grösse und dem Charakter der Lehrer ab.

Zauberische Einwirkung von *Person* auf *Person:* alle höhere Willenserscheinung, die schon aus dem Banne der Einzelleben-Bejahung herausgetreten ist und damit sich die noch niederen Willenserscheinungen unterwirft. Diese Einwirkung äussert sich in *Uebertragung* der *Wahnvorstellungen.*

Bildung: nach dem Charakter von Wahnvorstellungen.

Wie ist Bildung übertragbar? *Nicht* durch reine Erkenntniss, sondern durch Macht des Persönlichen. Die *Macht des*

Persönlichen liegt in seinem Werthe für den Willen: je weiter und grösser die Welt ist, die er beherrscht.

Jede *Neuschaffung einer Cultur* somit durch starke vorbildliche Naturen, in denen sich die Wahnvorstellungen neu erzeugen.

115

Die Theologie unserer Zeit scharf zu charakterisiren.

Die Schulabsichten gleichfalls.

Ziel: Das Schiller'sche bedeutend erhoben: Erziehung durch die Kunst, aus dem germanischen Wesen abgeleitet.

116

Die Wahnvorstellungen: wer sie durchschaut, hat nur die Kunst zum Trost. Das Durchdringen ist jetzt für die Freigeister Nothwendigkeit: wie sich dazu die Menge verhält, ist nicht zu errathen. Genug, dass *wir* die Kunst brauchen: wir wollen sie durch alle Mittel, nöthigenfalls im Kampfe. Eine neue Bildungssecte, als die Richterin und Herrscherin über die verschlissene und ekelhafte Bildung des Tages. Anzuknüpfen an die wirklichen Bildungselemente, an die reine wissenschaftliche Begeisterung, an die strenge militärische Subordination, an das tiefe Gemüthsbedürfniss der Frauen u. s. w., an das noch vorhandene Christenthum u. s. w.

Der Sokratismus als die eingebildete Weisheit (in allen Erscheinungen, im orthodoxen Christenthum, im Judenthum des Tages) ist der Kunst abgeneigt oder gleichgültig.

Wie Oedipus, gelangen wir erst im Hain der Eumeniden zum Frieden.

117

Einleitung. Bildung der Jugend nach neuen Principien, mit Beihülfe des Theaters. Schutz vor Verachtung der Religion. Die gelehrte Bildung erst möglich, nach Erfahrungen, Ereignissen, errungenen Weltanschauungen. „Einige Jahre Hellenenthum“. Sittlichkeit ist eine Voraussetzung, besonders bei dem deutschen Wesen.

Oder Schlusscapitel. Tragödie als Bildungsmittel.

118

Der tragische Mensch.

Schlusscapitel. Der Vorstellungsmechanismus.
Die Möglichkeit der Erziehung.
Der Gegensatz der „Wissenschaft“ und ihr Ziel.
Das neue „Griechenland“.

Stürzen wir uns immer von neuem in den Aetna, in immer neuen Geburten wird uns der Trieb des Wissens als eine Daseinsform erscheinen: und nur in dem rastlosen apollinischen Triebe nach Wahrheit wird die Natur *gezwungen,* auch immer höhere Ergänzungswelten der Kunst und der Religion zu bauen.

119

Der tragische Mensch.

Einleitung. Die Mystagogen.

1. Die Geburt des tragischen Gedankens.
2. Die Mittel des hellenischen Kunstwillens.

3. Der Tod der Tragödie.
4. Der tragische Mensch.

Was ist über die Griechen zu *lehren,* wenn man von ihrer heitern Welt ausgeht und sich den Ernst verhüllt? Die Angriffe auf das classische Alterthum sind so ganz berechtigt.

Man muss zeigen, dass eine tiefere Weltoffenbarung in ihnen liegt als in unsern zerrissenen Zuständen, mit einer künstlich eingeimpften Religion. Entweder sterben wir an dieser Religion oder die Religion an uns. Ich glaube an das urgermanische Wort: alle Götter müssen sterben.

Es mag jeder von denen, die sich als Freunde des Alterthums geberden, zusehn, auf welchem Wege er sich dem Alterthum nähere: nur müssen wir verlangen, dass ein jeder dieser sehnsüchtigen Freunde sich wirklich und ernsthaft um jenes verzauberte Schloss bemühe, um irgendwo einen versteckten Eingang zu finden, durch den gerade er sich hineinschleichen könne. Wem dies nämlich nur an irgend einer Stelle gelungen ist, der wird befähigt sein zu urtheilen, ob wir im Folgenden von einer wahrhaft geschauten und erlebten Welt der Dinge reden.

V

Entwürfe zu einem Drama: „Empedokles".

(Herbst 1870—1871.)

1

Empedokles, der durch alle Stufen: Religion Kunst Wissenschaft getrieben wird und die letzte auflösend gegen sich selbst richtet.

Aus der Religion durch die Erkenntniss, dass sie Trug ist.

Jetzt Lust am künstlerischen Scheine. Daraus durch das erkannte Weltleiden getrieben.

Jetzt betrachtet er als Anatom das Weltleiden, wird Tyrann, der Religion und Kunst benutzt, und verhärtet sich immer mehr. Er beschliesst Vernichtung des Volks, weil er dessen Unheilbarkeit erkannt hat.

Das Volk, um den Krater versammelt: er wird wahnsinnig und verkündet vor seinem Verschwinden die Wahrheit der Wiedergeburt. Ein Freund stirbt mit ihm.

Erster Act: Empedokles stürzt den Pan, der ihm die Antwort verweigert. Er fühlt sich geächtet.

Die Agrigentiner wollen ihn zum Könige wählen, unerhörte Ehren. Er erkennt den Wahn der Religion, nach langem Kampfe.

Die Krone wird ihm von der schönsten Frau dargebracht.

Zweiter Act: Furchtbare Pest, er bereitet grosse Schauspiele, dionysische Bacchanale. Die Kunst offenbart sich als Prophetin des Menschenwehs. Das Weib als die Natur.

Das Weib in der Theatervorstellung, stürzt heraus und sieht den Geliebten niedersinken. Sie will zu ihm, Empedokles hält sie zurück und entdeckt seine Liebe zu ihr. Sie giebt nach, der Sterbende spricht, Empedokles entsetzt sich vor der ihm offenbarten Natur.

Dritter Act: Er beschliesst bei einer Leichenfeier das Volk zu vernichten, um es von der Qual zu befrein. Die Ueberlebenden von der Pest sind ihm noch bemitleidenswerther.

Bei dem Pantempel. „Der grosse Pan ist todt!“ . . .

2

Griechisches Erinnerungsfest. Zeichen des Verfalls. Ausbruch der Pest. Der Homerrhapsode. Empedokles erscheint als Gott, um zu heilen.

Die Ansteckung durch Furcht und Mitleid. Gegenmittel die Tragödie. Als eine Nebenperson stirbt, will die Heldin zu ihm. Empedokles hält sie entflammt zurück, sie erglüht für ihn. Empedokles schaudert vor der Natur.

Ausbreitung der Pest.

Letzter Festtag — Opfer des Pan am Aetna. Empedokles prüft Pan und zertrümmert ihn. Das Volk flüchtet. Die Heldin bleibt. Empedokles im Uebermaass des Mitleids will sterben. Er geht in den Schlund und ruft noch: „Fliehe!“ — Sie: „Empedokles!“ und folgt ihm. Ein Thier rettet sich zu ihnen. Lava um sie herum.

Aus einem apollinischen Gott wird ein todessüchtiger Mensch.

Aus der Stärke seiner pessimistischen Erkenntniss wird er böse.

Im hervorbrechenden Uebermaass des Mitleids erträgt er das Dasein nicht mehr.

Er kann die Stadt nicht heilen, weil sie von der griechischen Art abgefallen ist. Er will sie radical heilen, nämlich vernichten, hier aber rettet sie ihre griechische Art.

In seiner Göttlichkeit will er helfen. Als mitleidiger Mensch will er vernichten. Als Dämon vernichtet er sich selbst.

Er ist frei von Furcht und Mitleid, bis zur That der Heldin.

Im 4. Act steigert sich das Mitleid. Der Todesplan.

Im 5. Act ist er glücklich, als er das Volk gerettet weiss. Widerspruch: sein Plan ist misslungen, der Tod erscheint als das grössere Uebel als die Pest.

Das Volk verehrt ihn immer höher, bis zum Pan.

---

1. Act: Morgengrauen. Strasse. Haus.
2. Act: Rathssaal: Vormittag.
3. Act: Theater: Mittag.
4. Act: Im Haus der Korinna: Abend.
5. Act: Nacht: Am Aetna.

Empedokles
Korinna und Mutter
Pausanias
Wächter
Herold
Rathspersonen
Schauspieler
Chor
Volk
Landleute

Das Mädchen
Ein getreuer Schüler des Empedokles
Priester des Pan.

Erster Act: Morgengrauen. 1. Pausanias trägt einen Kranz zu Korinna. Der Wächter erzählt seine Erscheinungen (Aetna).

2. Eine Gruppe Landleute kommen: das über Empedokles phantasirende Mädchen, plötzlich todt.

3. Korinna sieht den entsetzten Pausanias. Besänftigungsscene. Sie wiederholen ihre Rolle: bei dem Hauptsatze schweigt Pausanias finster und kann sich nicht erinnern.

4. Ein klagender Aufzug, lyrisch.

5. Volksscene, die Furcht vor der Pest.

6. Der Rhapsode.

7. Empedokles, mit Opferpfannen, Pausanias in Entsetzen vor seinen Füssen. Es wird ganz hell. Korinna gegen Empedokles.

Zweiter Act: Im Rath. Empedokles verhüllt vor einem Altar.

Die Rathsherrn kommen einzeln, heiter und jedesmal über den Verhüllten erschreckt.

„Die Pest ist unter euch! Seid Griechen!“ Furcht und Mitleid verboten. Lächerliche Rathsscene. Aufregung des Volks. Der Saal wird gestürmt. Die Königskrone angeboten. Empedokles ordnet die Tragödie an und vertröstet auf den Aetna, wird verehrt. Vorstellung der Tragöden: Korinna's Schauder.

Dritter Act: Theseus und Ariadne. Der Chor. Pausanias und Korinna. Empedokles und Korinna auf der Bühne. Todestaumel des Volks bei der Verkündigung der Wiedergeburt. Er wird als Gott Dionysus verehrt, während er wieder anfängt mitzuleiden. (Der Schauspieler Dionysus lächer-

lich in Korinna verliebt.) Die zwei Mörder, die die Leiche fortschaffen. Böse Vernichtungslust des Empedokles räthselhaft kundgegeben.

Vierter Act: Proclamation des Empedokles über das Abendfest. Taumel des Volks, das sicher durch das Erscheinen des Gottes ist. Die greise Mutter und Kind. Höchste Beruhigung. — Im Hause der Korinna: Empedokles kommt finster zurück.

Fünfter Act: Empedokles unter den Schülern. Nachtfeier. Mystische Mitleidsrede. Vernichtung des Daseinstriebes, Tod des Pan. Flucht des Volks.

Zwei Lavaströme, sie können nicht entrinnen (Empedokles und Korinna). Empedokles fühlt sich als Mörder, unendlicher Strafe werth, er hofft eine Wiedergeburt des Sühnetodes. Dies treibt ihn in den Aetna. Er will Korinna retten. Ein Thier kommt zu ihnen. Korinna stirbt mit ihm. „Flieht Dionysus vor Ariadne?"

3

Vor dem Hauptthore von Katania liegt ein Landhaus, im Besitz von zwei Frauen, der greisen und edelen Lesbia und ihrer Tochter Korinna. Es graut soeben der Morgen eines Frühlingstages: da hört man das Thor des Landhauses sich öffnen und eine gedämpfte Stimme den Namen „Leonidas" rufen. Sofort kommt um die Mauer herum ein greiser Sklave, während das Thor völlig aufgemacht wird und aus ihm Charmides tritt.

Charmides: Wo weilst du? Ich komme, dich in der Nachtwache abzulösen. Deine Stunde ist schon vorüber.

Leonidas: Wenn du noch müde bist, so schlaf weiter. Ich kann nicht mehr schlafen. Eine seltsame Nacht. Ich war

eben auf dem kleinen Hügel am Hause und sah nach dem Aetna hin. Dort gab es schreckliche Feuerzeichen, und zugleich zog eine qualmige fette Frühlingsluft durch die Nacht, der Wind schlich, als ob er sich fürchte und unter seiner Last zittere. Hier am Hause war's, als ob der Wind die Bürde abwürfe und mit Stöhnen entflöhe.

Charmides: Nun Leonidas, ich bin jünger als du und kein Geisterseher. Mich lässt's auch nicht schlafen, und im Grunde, glaub' ich, schläft niemand im ganzen Hause. Aber uns andere — Gott verzeih mir dies „uns" — quält schon der Tag und die Sehnsucht nach seinen Freuden, die schöner sind als der bunteste Traum: und du weisst, was auch wir Sklaven heute von unsern milden Gebieterinnen zu erwarten haben. Ich zweifle nicht, dass sie uns heute freilassen werden; und wir dürfen wie jeder Freigeborne die Tragödie anschauen und das Nachtfest mitfeiern.

Leonidas: Ach, dieser Freudentag ist für uns Greise nur ein Krampf, mit dem wir unsern Schmerz bezwingen. Ich bin als Knabe mit aus dem göttlichen Korinth übergesiedelt: und mitunter träume ich noch, ich sei jener Knabe und sähe uns zu Schiffe steigen und unter heissesten Thränen die Stadt segnen und unser Loos verwünschen. Du kannst nicht vergleichen: ich sage dir, obwohl ein Sklave, weiss ich doch, dass hier alles barbarisirt — wenn ich unsre Gebieterinnen ausnehme, die für mich Inbegriff alles Hellenischen sind. Die anderen tappen umher und lästern ihre Abstammung; ja wir selbst gehen in der Irre, und nur an diesem Tage pflegt unser Sehnen nach dem Verlornen stark genug zu sein, um in ihm wieder einmal Griechen sein zu können.

Charmides: Halt! Halt! Was schleicht dort! Es sind ihrer zwei. Und wie ist der Eine vermummt! (Hinein in's Haus.)

Pausanias (neben ihm sein Sklave, mit Blumen und Kränzen überdeckt): Heda! Sind die beiden Maulwürfe schon wieder in's Loch. Blindes Volk! Mich nicht zu erkennen! Dies ist doch mein Schritt, dies meine Figur. Der Blumenberg hat sie erschreckt! Heda! (Pocht leise an's Thor.)

VI

Nachträge aus einer „erweiterten Form der Geburt der Tragödie“ („Ursprung und Ziel der Tragödie“).

(Winter 1870/71.)

1. Vorwort an Richard Wagner.

Von Ihnen weiss ich es, mein verehrter Freund, von Ihnen allein, dass Sie mit mir einen wahren und einen falschen Begriff der „griechischen Heiterkeit“ unterscheiden und den letzteren — den falschen — im Zustande ungefährdeten Behagens auf allen Wegen und Stegen antreffen; von Ihnen weiss ich gleichfalls, dass Sie es für unmöglich halten, von jenem falschen Heiterkeitsbegriffe aus zur Einsicht in das Wesen der Tragödie zu kommen. Deshalb gebührt Ihnen die nachfolgende Erörterung über Ursprung und Ziel des tragischen Kunstwerks, in der der schwierige Versuch gemacht worden ist, unsere in diesem ernsten Probleme so wunderbar consonirende Empfindung in Begriffe zu übertragen. Dass wir aber mit einem ernsthaften Problem zu thun haben, muss dem wohl- und übelgesinnten Leser zu seinem Erstaunen deutlich werden, wenn er sieht, wie Himmel und Hölle zu seiner Erklärung in Bewegung gesetzt werden müssen, und wie wir zum Schlusse genöthigt sind jenes Problem recht eigentlich in die Mitte der Welt, als einen „Wirbel des Seins“ hinzustellen. Ein ästhetisches Problem

so ernst zu nehmen ist freilich nach allen Seiten hin anstössig, sowohl für unsere Aesthetisch-Empfindsamen und ihre Ekel erregende Weichlichkeit als auch für jenes robuste oder beleibte Gesindel, das in der Kunst nicht mehr als ein lustiges Nebenbei, als ein auch wohl zu missendes Schellengeklingel zum „Ernst des Daseins" zu erkennen im Stande ist: als ob niemand wüsste, was es in dieser Gegenüberstellung mit einem solchen „Ernst des Daseins" auf sich habe. Wenn nun gar aus so verschiedenen Kreisen das Wort „griechische Heiterkeit" in die Welt hineinklingt, so dürfen wir immer schon zufrieden sein, wenn es nicht geradewegs als „bequemer Sensualismus" zu interpretiren ist: in welchem Sinne Heinrich Heine das Wort häufig und immer mit sehnsüchtiger Regung gebraucht hat. Diejenigen aber, deren Lob bei der Durchsichtigkeit, Klarheit, Bestimmtheit und Harmonie der griechischen Kunst stehen bleibt, im Glauben, unter dem Schutze des griechischen Vorbildes sich mit allem Entsetzlichen des Daseins abfinden zu können — eine Gattung Menschen, die von Ihnen bereits, mein verehrter Freund, in Ihrer denkwürdigen Schrift „über das Dirigiren" mit unvergleichlich scharfen Zügen an's Licht gestellt worden ist — diese sind zu überzeugen, dass es zum Theil an ihnen liegt, wenn der Unterboden der griechischen Kunst ihnen flach erscheint, zum Theil auch am innersten Wesen der besagten griechischen Heiterkeit: in welchem Bezuge ich den Besten unter ihnen andeuten möchte, es gienge ihnen wie solchen, die in das hellste, von der Sonne durchschienene Seewasser sehen und den Grund des Sees ganz in ihrer Nähe wähnen, als ob er mit der Hand zu erreichen wäre. Uns hat die griechische Kunst gelehrt, dass es keine wahrhaft schöne Fläche ohne eine schreckliche Tiefe giebt; wer indess nach jener Kunst der reinen Fläche sucht, der sei ein für allemal auf die Gegenwart verwiesen als auf

das wahre Paradies für solche Schatzgräberei, während es ihm im fremdartigen Lichte des griechischen Alterthums begegnen könnte, Diamanten als Wassertropfen zu missachten oder, was die grössere Gefahr ist, herrliche Kunstwerke aus Versehen und Ungeschick zu zertrümmern. Ich werde nämlich bei der gesteigerten Umwühlung des griechischen Bodens ängstlich und möchte jeden begabten oder unbegabten Menschen, der eine gewisse berufsmässige Tendenz nach dem Alterthume hin ahnen lässt, an die Hand nehmen und vor ihm in folgender Weise peroriren: „Weisst du auch, was für Gefahren dir drohen, junger, mit einem mässigen Schulwissen auf die Reise geschickter Mensch? Hast du gehört, dass es nach Aristoteles ein untragischer Tod ist, von einer Bildsäule erschlagen zu werden? Und gerade dieser untragische Tod droht dir. Ach, ein schöner Tod, wirst du sagen, wenn es nur eine griechische Bildsäule ist! Oder verstehst du dies nicht einmal? So wisse denn, dass unsere Philologen seit Jahrhunderten versuchen, die in die Erde gesunkene umgefallene Statue des griechischen Alterthums wieder aufzurichten, bis jetzt immer mit unzureichenden Kräften. Immer wieder, kaum vom Boden gehoben, fällt sie wieder zurück und zertrümmert die Menschen unter ihr. Das möchte noch angehn; denn jedes Wesen muss an etwas zu Grunde gehn. Aber wer steht uns dafür, dass dabei die Statue selbst nicht in Stücke zerbricht? Die Philologen gehen an den Griechen zu Grunde: das wäre etwa zu verschmerzen. Aber das Alterthum bricht unter den Händen der Philologen in Stücke! Dies überlege dir, junger leichtsinniger Mensch, gehe zurück, falls du kein Bilderstürmer bist!“

Nun wünschte ich nichts *mehr,* als dass mir einmal jemand begegne, vor dem ich diese Rede nicht halten könnte, ein Wesen von zürnender Hoheit, stolzestem Blick, kühnstem Wollen, ein Kämpfer, ein Dichter, ein Philosoph zugleich,

mit einem Schritte, als ob es gälte über Schlangen und Ungethüme hinwegzuschreiten. Dieser zukünftige Held der tragischen Erkenntniss wird es sein, auf dessen Stirne der Abglanz jener griechischen Heiterkeit liegt, jener Heiligenschein, mit dem eine noch bevorstehende Wiedergeburt des Alterthums inaugurirt wird, die *deutsche* Wiedergeburt der hellenischen Welt.

Ach, mein verehrter Freund, kaum darf ich sagen, in welcher Weise ich meine Hoffnungen für diese Wiedergeburt mit der gegenwärtigen blutigen Glorie des deutschen Namens verbinde. Auch ich habe meine Hoffnungen. Diese haben es mir möglich gemacht, während die Erde unter den Schritten des Ares zitterte, unausgesetzt und selbst mitten im Bereich der entsetzlichen nächsten Wirkungen des Krieges der Betrachtung meines Themas obzuliegen, ja ich erinnere mich, in einsamer Nacht mit Verwundeten zusammen im Güterwagen liegend und zu deren Pflege bedienstet, mit meinen Gedanken in den drei Abgründen der Tragödie gewesen zu sein: deren Namen lauten „Wahn, Wille, Wehe". Und woher schöpfte ich da die tröstliche Sicherheit, dass jener zukünftige Held der tragischen Erkenntniss und der griechischen Heiterkeit nicht unter ganz anders gearteten Erkenntnissen und Heiterkeiten bereits in der Geburt erstickt werde?

Sie wissen, wie ich mit Abscheu jenen Irrwahn zurückweise, dass das Volk oder gar dass der Staat „Selbstzweck" sein solle: aber ebenso sehr widerstrebt es mir, den Zweck der Menschheit in der Zukunft der Menschheit zu suchen. Weder der Staat, noch das Volk, noch die Menschheit sind ihrer selbst wegen da, sondern in ihren Spitzen, in den grossen „Einzelnen", den Heiligen und den Künstlern, liegt das Ziel, also weder vor noch hinter uns, sondern ausserhalb der Zeit. Dieses Ziel aber weist durchaus über die Mensch-

heit hinaus. Nicht um eine allgemeine Bildung oder eine asketische Selbstvernichtung oder gar um einen Universalstaat vorzubereiten, erheben wider alles Vermuthen hier und da die grossen Genien ihre Häupter. Wohin aber die Existenz des Genius deutet, auf welches erhabenste Daseinsziel, wird hier nur mit Schauer nachgefühlt werden können. Wer möchte sich erkühnen dürfen, vom Heiligen in der Wüste zu sagen, dass er die höchste Absicht des Weltwillens verfehlt habe? Glaubt wirklich jemand, dass eine Statue des Phidias wahrhaft vernichtet werden könne, wenn nicht einmal die Idee des Steins, aus der sie gefertigt war, zu Grunde geht? Und wer möchte bezweifeln, dass die griechische Heroenwelt nur des einen Homer wegen dagewesen ist? Und um mit einer tiefsinnigen Frage Friedrich Hebbel's zu schliessen:

„Machte der Künstler ein Bild und wüsste, es dauere ewig,
„Aber ein einziger Zug, tief wie kein anderer, versteckt,
„Werde von keinem erkannt der jetz'gen und künftigen Menschen,
„Bis an's Ende der Zeit, glaubt ihr, er liesse ihn weg?"

Aus alledem wird klar, dass der Genius nicht der Menschheit wegen da ist: während er allerdings derselben Spitze und letztes Ziel ist. Es giebt keine höhere Culturtendenz als die Vorbereitung und Erzeugung des Genius. Auch der *Staat* ist trotz seines barbarischen Ursprungs und seiner herrschsüchtigen Geberden nur ein Mittel zu diesem Zweck.

Und nun meine Hoffnungen!

Die einzige productive *politische* Macht in Deutschland, die wir niemandem näher zu bezeichnen brauchen, ist jetzt in der ungeheuersten Weise zum Siege gekommen und sie wird von jetzt ab das deutsche Wesen bis in seine Atome hinein beherrschen. Diese Thatsache ist vom äussersten Werthe, weil an jener Macht etwas zu Grunde gehen wird, das wir als den eigentlichen Gegner jeder tieferen Philosophie und

Kunstbetrachtung hassen, ein Krankheitszustand, an dem das deutsche Wesen vornehmlich seit der grossen französischen Revolution zu leiden hat und der in immer wiederkehrenden gichtischen Zuckungen auch die bestgearteten deutschen Naturen heimsucht, ganz zu schweigen von der grossen Masse, bei der man jenes Leiden, mit schnöder Entweihung eines wohlgemeinten Wortes, „Liberalismus" nennt. Jener ganze, auf eine erträumte Würde des Menschen, des Gattungsbegriffs Mensch, gebaute Liberalismus wird sammt seinen derberen Brüdern an jener starren, vorhin angedeuteten Macht verbluten; und wir wollen die kleinen Reize und Gutartigkeiten, die ihm anhaften, gerne drangeben, wenn nur diese eigentlich culturwidrige Doctrin aus der Bahn des Genius weggeräumt wird. — Und wozu sollte jene starre Macht, mit ihrer durch Jahrhunderte fortdauernden Geburt aus Gewalt, Eroberung und Blutbad dienen, als dem Genius die Bahn zu bereiten?

Aber welche Bahn!

Vielleicht ist unser zukünftiger Held der tragischen Erkenntniss und der griechischen Heiterkeit ein Anachoret — vielleicht bestimmt er die tieferen deutschen Naturen in die Wüste zu gehen — glückselige Zeit, in der die durch furchtbares Leid verinnerlichte Welt den Gesang jenes apollinischen Schwans hören wird!

Mein edler Freund, ob ich wohl bis hierher mich auch in Ihrem Sinne geäussert habe? Fast möchte ich's vermuthen: und jeder Blick, den ich in Ihren „Beethoven" werfe, führt mir auch die Worte zu: „der Deutsche ist tapfer: sei er es denn auch im Frieden. Verschmähe er es, etwas zu scheinen, was er nicht ist. Die Natur hat ihm das Gefällige versagt; dafür ist er innig und erhaben."

Diese Tapferkeit, sammt den letztgenannten Eigenschaften, ist das andere Unterpfand meiner Hoffnungen. Wenn es

wahr ist, was mein Glaubensbekenntniss genannt sein mag, dass jede tiefere Erkenntniss schrecklich ist, wer anders als der Deutsche wird jenen tragischen Standpunkt der Erkenntniss einnehmen können, den ich als Vorbereitung des Genius, als das neue Bildungsziel einer edel strebenden Jugend fordere? Wer anders als der deutsche Jüngling wird die Unerschrockenheit des Blicks und den heroischen Zug in's Ungeheure haben, um allen jenen schwächlichen Bequemlichkeitsdoctrinen des liberalen Optimismus in jeder Form den Rücken zu kehren und im Ganzen und Vollen „resolut zu leben"? Wobei nicht ausbleiben wird, dass er, der tragische Mensch, bei seiner Selbsterziehung zum Ernst und zum Schrecken, auch die von uns gemeinte griechische Heiterkeit als Helena begehren und mit Faust ausrufen muss:

Und sollt' ich nicht, sehnsüchtigster Gewalt,
In's Leben ziehn die einzigste Gestalt?

Friedrich Nietzsche.

Lugano am 22. Februar 1871,
am Geburtstage Schopenhauer's.

---

2. Ausführung des zweiten Theils der ursprünglichen Disposition, vgl. S. 218.

(„§ 8. Der griechische Sklave und die Arbeit. § 9. Grausamkeit im Wesen der Individuation. § 10. Der griechische Staat. § 11. Staat und Genius. § 12. Der platonische Staat. § 13. Das griechische Weib. § 14. Die Pythia. § 15. Die Mysterien." — § 8—15 zusammengefasst: „Die Mittel des hellenischen Willens, um sein Ziel, den Genius, zu erreichen.")

Wem nun durch die bisher gegebene Charakteristik der Sinn für die beiden entgegengesetzten und doch zusammen-

gehörigen Welten des Apollinischen und des Dionysischen erschlossen ist, der wird jetzt eine Stufe weiter gehn und, vom Standpunkte jener Erkenntniss aus, das *hellenische Leben* in seinen wichtigsten Erscheinungen als *Vorbereitung* für die höchsten Aeusserungen jener Triebe, für die *Geburt des Genius,* erfassen. Während wir uns nämlich jene Triebe als *Naturgewalten* ausser allem Zusammenhang mit gesellschaftlichen staatlichen und religiösen Ordnungen und Sitten denken müssen, deren Hervorheben im Gegentheil alle jene Ordnungen und Sitten zum Schein aufhebt — in dem Traumzustand und im dionysischen Rausche: giebt es nun noch eine viel künstlichere und überlegter vorbereitete, gleichsam indirecte Offenbarung jener Triebe, durch den einzelnen *Genius,* über dessen Natur und höchste Bedeutung ich mir jetzt eine halb mystische Bilderrede gestatten werde.

Der *Mensch* und der *Genius* stehn sich insofern gegenüber, als der erste durchaus Kunstwerk ist, ohne sich dessen bewusst zu werden, weil die Befriedigung an ihm als einem Kunstwerk gänzlich einer andern Erkenntniss- und Betrachtungs-Sphäre angehört: in diesem Sinne gehört er zur Natur, die nichts als visionsgleiche Spiegelung des Ur-Einen ist. Im Genius dagegen ist, ausser der dem Menschen zukommenden Bedeutung, zugleich noch jene einer andern Sphäre eigenthümliche Kraft, *die Verzückung der Vision selbst zu fühlen,* vorhanden. Wenn die Befriedigung am träumenden Menschen ihm selbst nur dämmernd sich erschliesst, ist der Genius zugleich der höchsten Befriedigung an diesem Zustande fähig; wie er anderseits über diesen Zustand Gewalt hat und ihn selbst aus sich allein erzeugen kann. Nach dem, was wir über die vorwiegende Bedeutung des Traumes für das Ur-Eine bemerkt haben, dürfen wir das gesammte wache Leben des einzelnen Menschen als eine Vorbereitung für seinen Traum ansehn; jetzt müssen wir hinzufügen, dass das *ge-*

sammte Traumleben der vielen Menschen wiederum die Vorbereitung des *Genius* ist. In dieser Welt des Nicht-Seienden, des Scheins, muss alles *werden,* und so *wird* auch der *Genius,* indem in einem Menschheitskomplexe jene dämmernde Lustempfindung des Traums sich immer mehr steigert: welches Phänomen wir uns an dem allmählichen, durch Morgenröthe, bald auch durch vorausgesandte Strahlen angekündigten Aufgehen der Sonne sichtbar machen können. Die Menschheit, mit aller Natur als ihrem vorauszusetzenden Geburtsschooss, darf in diesem weitesten Sinne als die fortgesetzte *Geburt des Genius* bezeichnet werden: von jenem ungeheuren Gesichtspunkte des Ur-Einen aus ist in jedem Moment der Genius erreicht, die ganze Pyramide des Scheins bis zu ihrer Spitze vollkommen. Wir, in der Enge unsres Blicks und in dem menschlichen Vorstellungsmechanismus von Raum Zeit und Causalität, haben uns zu beschränken, den Genius als einen *unter* vielen und *nach* vielen zu erkennen: ja wir dürfen glücklich sein, ihn überhaupt erkannt zu haben, was im Grunde immer nur zufällig geschehn kann und in vielen Fällen gewiss nicht geschehn ist.

Der *Genius* als der „nicht wachende, nur träumende Mensch", der, wie ich sagte, vorbereitet wird und entsteht in den zugleich wachenden und träumenden Menschen, ist durch und durch *apollinischer* Natur: eine Wahrheit, die nach der vorausgeschickten Charakteristik des Apollinischen von selbst einleuchtet. Damit werden wir zur Definition des *dionysischen* Genius gedrängt, als des in völliger Selbstvergessenheit mit dem Urgrunde der Welt eins gewordenen Menschen, der jetzt aus dem Urschmerze heraus den Wiederschein desselben, zu seiner Erlösung, schafft: wie wir diesen Prozess in dem *Heiligen* und dem grossen *Musiker* zu verehren haben, die beide nur Wiederholungen der Welt und zweite Abgüsse derselben sind.

Wenn dieser künstlerische Wiederschein des Urschmerzes aus sich heraus noch eine zweite Spiegelung, als Nebensonne, erzeugt: so haben wir das gemeinsame *dionysisch-apollinische Kunstwerk,* dessen Mysterium wir uns in dieser Bildersprache zu nähern suchen.

Für jenes eine Weltenauge, vor dem sich die empirisch-reale Welt *sammt* ihrem Wiederscheine im Traume ausgiesst, ist somit jene dionysisch-apollinische Vereinigung eine ewige und unabänderliche, ja die einzige Form des Genusses: es giebt keinen dionysischen Schein ohne einen apollinischen Wiederschein. Für unser kurzsichtiges, fast erblindetes Auge legt sich jenes Phänomen in lauter einzelne, theils apollinische, theils dionysische Genüsse auseinander, und nur in dem Kunstwerk der Tragödie hören wir jene höchste Doppelkunst zu uns reden, die, in ihrer Vereinigung des Apollinischen und des Dionysischen das Abbild jenes Urgenusses des Weltauges ist. Wie für dieses der Genius die Spitze der Pyramide des Scheins ist, so darf uns wiederum das tragische Kunstwerk als Spitze der unserm Auge erreichbaren Kunstpyramide gelten.

Wir, die wir genöthigt sind, alles unter der Form des Werdens, das heisst als *Willen* zu verstehn, verfolgen jetzt die *Geburt* der drei verschiedenartigen *Genien* in der uns allein bekannten Erscheinungswelt: wir untersuchen, welche wichtigsten *Vorbereitungen* der „Wille" braucht, um zu ihnen zu gelangen. Dabei haben wir alle Gründe, diesen Nachweis an der *griechischen Welt* zu geben, die über jenen Process einfach und ausdrucksvoll, wie dies ihre Art ist, zu uns redet.

§ 8.

Falls wirklich der Genius Zielpunkt und letzte Absicht der Natur ist, so muss nun jetzt auch nachweisbar sein, dass

in den anderen Erscheinungsformen des hellenischen Wesens nur nothwendige Hülfsmechanismen und Vorbereitungen jenes letzten Zieles zu erkennen sind. Dieser Gesichtspunkt zwingt uns, vielberufene Zustände des Alterthums, über die noch kein neuerer Mensch mit Sympathie gesprochen hat, auf ihre Wurzeln hin zu untersuchen: wobei sich ergeben wird, dass diese Wurzeln es gerade sind, aus denen der wunderbare Lebensbaum der griechischen Kunst einzig erwachsen konnte. Es mag sein, dass uns diese Erkenntniss mit Schauder erfüllt: gehört doch dieser Schauder fast zu den nothwendigen Wirkungen jeder tieferen Erkenntniss. Denn die Natur ist auch, wo sie das Schönste zu erschaffen angestrengt ist, etwas Entsetzliches. Diesem ihrem Wesen ist es gemäss, dass die Triumphzüge der *Cultur* nur einer unglaublich geringen Minderheit von bevorzugten Sterblichen zu gute kommen, dass dagegen der *Sklavendienst* der grossen Masse eine Nothwendigkeit ist, wenn es wirklich zu einer rechten Werdelust der Kunst kommen soll.

Wir Neueren haben vor den Griechen zwei Begriffe voraus, die gleichsam als Trostmittel einer durchaus sklavisch sich gebahrenden und dabei das Wort „Sklave" ängstlich scheuenden Welt gegeben sind: wir reden von der „Würde des Menschen" und von der „Würde der Arbeit". Alles quält sich, um ein elendes Leben elend zu perpetuiren; diese furchtbare Noth zwingt zu verzehrender Arbeit, die nun der vom „Willen" verführte Mensch (oder, richtiger, menschliche Intellect) gelegentlich als etwas Würdevolles anstaunt. Damit aber die Arbeit einen Anspruch auf ehrende Titel habe, wäre es doch vor allem nöthig, dass das Dasein selbst, zu dem sie doch nur ein qualvolles Mittel ist, etwas mehr Würde und Werth habe, als dies ernst meinenden Philosophien und Religionen bisher erschienen ist. Was dürfen wir anders in der Arbeitsnoth aller der Millionen finden als den Trieb,

um jeden Preis dazusein, denselben allmächtigen Trieb, durch den verkümmerte Pflanzen ihre Wurzeln in erdloses Gestein strecken!

Aus diesem entsetzlichen Existenz-Kampfe können nur die Einzelnen auftauchen, die nun sofort wieder durch die edeln Wahnbilder der künstlerischen Cultur beschäftigt werden, damit sie nur nicht zum praktischen Pessimismus kommen, den die Natur als die wahre Unnatur verabscheut. In der neueren Welt, die, zusammengehalten mit der griechischen, zumeist nur Abnormitäten und Centauren schafft, in der der einzelne Mensch, gleich jenem fabelhaften Wesen im Eingange der horazischen Poetik, aus Stücken bunt zusammengesetzt ist, zeigt sich oft an demselben Menschen zugleich die Gier des Existenz-Kampfes und des Kunstbedürfnisses: aus welcher unnatürlichen Verschmelzung die Noth entstanden ist, jene erstere Gier vor dem Kunstbedürfnisse zu entschuldigen und zu weihen. Deshalb glaubt man an die „Würde des Menschen" und die „Würde der Arbeit".

Die Griechen brauchen solche Begriffs-Hallucinationen nicht, bei ihnen spricht sich mit erschreckender Offenheit aus, dass die Arbeit eine Schmach sei — und eine verborgenere und seltner redende, aber überall lebendige Weisheit fügte hinzu, dass auch das Menschending ein schmähliches und klägliches Nichts und eines „Schattens Traum" sei. Die Arbeit ist eine Schmach, weil das Dasein keinen Werth an sich hat: wenn aber eben dieses Dasein im verführenden Schmuck künstlerischer Illusionen erglänzt und jetzt wirklich einen Werth an sich zu haben scheint, so gilt auch dann noch jener Satz, dass die Arbeit eine Schmach sei — und zwar im Gefühle der Unmöglichkeit, dass der um das nackte Fortleben kämpfende Mensch *Künstler* sein könne. In der neueren Zeit bestimmt nicht der kunstbedürftige Mensch, sondern der Sklave die allgemeinen Vorstellungen: als welcher

seiner Natur nach alle seine Verhältnisse mit trügerischen Namen bezeichnen muss, um leben zu können. Solche Phantome, wie die Würde des Menschen, die Würde der Arbeit, sind die dürftigen Erzeugnisse des sich vor sich selbst versteckenden Sklaventhums. Unselige Zeit, in der der Sklave solche Begriffe braucht, in der er zum Nachdenken über sich und über sich hinaus aufgereizt wird! Unselige Verführer, die den Unschuldstand des Sklaven durch die Frucht vom Baume der Erkenntniss vernichtet haben! Jetzt muss dieser sich mit solchen durchsichtigen Lügen von einem Tage zum andern hinhalten, wie sie in der angeblichen „Gleichberechtigung aller" oder in den sogenannten „Grundrechten des Menschen", des Menschen als solchen, oder in der Würde der Arbeit für jeden tiefer Blickenden erkennbar sind. Er darf ja nicht begreifen, auf welcher Stufe und in welcher Höhe erst ungefähr von „Würde" gesprochen werden kann, dort nämlich wo das Individuum völlig über sich hinaus geht und nicht mehr im Dienste seines individuellen Weiterlebens zeugen und arbeiten muss.

Und selbst auf dieser Höhe der „Arbeit" überkommt die Griechen mitunter ein Gefühl, das wie Scham aussieht. Plutarch sagt einmal mit altgriechischem Instincte, kein edelgeborner Jüngling werde, wenn er den Zeus in Pisa schaue, das Verlangen haben, selbst ein Phidias, oder wenn er die Hera in Argos sehe, selbst ein Polyklet zu werden: und ebenso wenig würde er wünschen, Anakreon Philetas oder Archilochus zu sein, so sehr er sich auch an ihren Dichtungen ergetze. Das künstlerische Schaffen fällt für den Griechen ebenso sehr unter den unehrwürdigen Begriff der Arbeit, wie jedes banausische Handwerk. Wenn aber die zwingende Kraft des künstlerischen Triebes in ihm wirkt, dann *muss* er schaffen und sich jener Noth der Arbeit unterziehn. Und wie ein Vater die Schönheit und Begabung seines Kindes

bewundert, an den Act der Entstehung aber mit schamhaftem Widerwillen denkt, so ergieng es dem Griechen. Das lustvolle Staunen über das Schöne hat ihn nicht über sein Werden verblendet — das ihm wie alles Werden in der Natur erschien, als eine gewaltige Noth, als ein Sichdrängen zum Dasein. Dasselbe Gefühl, mit dem der Zeugungsprocess als etwas schamhaft zu Verbergendes betrachtet wird, obwohl in ihm der Mensch einem höheren Ziele dient als seiner individuellen Erhaltung: dasselbe Gefühl umschleierte auch die Entstehung der grossen Kunstwerke, trotzdem dass durch sie eine höhere Daseinsform inaugurirt wird, wie durch jenen Act eine neue Generation. Die *Scham* scheint somit dort einzutreten, wo der Mensch nur noch Werkzeug unendlich grösserer Willenserscheinungen ist, als er sich selbst, in der Einzelgestalt des Individuums, gelten darf.

§ 9.

Jetzt haben wir den allgemeinen Begriff, unter den die Empfindungen zu ordnen sind, die die Griechen in Betreff der Arbeit und der Sklaverei hatten. Beide galten ihnen als eine nothwendige Schmach, vor der man *Scham* empfindet, zugleich Schmach, zugleich Nothwendigkeit. In diesem Schamgefühl birgt sich die unbewusste Erkenntniss, dass das eigentliche Ziel jener Voraussetzungen *bedarf*, dass aber in jenem *Bedürfnisse* das Entsetzliche und Raubthierartige der Sphinx Natur liegt, die in der Verherrlichung des künstlerisch freien Culturlebens so schön den Jungfrauenleib vorstreckt. Die Bildung, die vornehmlich wahrhaftes Kunstbedürfniss ist, ruht auf einem erschrecklichen Grunde: dieser aber giebt sich in der dämmernden Empfindung der Scham zu erkennen. Damit es einen breiten tiefen und ergiebigen Erdboden für eine Kunstentwicklung gebe, muss die ungeheure Mehrzahl im

Dienste einer Minderzahl, *über* das Maass ihrer individuellen Bedürftigkeit hinaus, der Lebensnoth sklavisch unterworfen sein. Auf ihre Unkosten, durch ihre Mehrarbeit soll jene bevorzugte Classe dem Existenzkampfe entrückt werden, um nun eine neue Welt des Bedürfnisses zu erzeugen und zu befriedigen.

Demgemäss müssen wir uns dazu verstehen, als grausam klingende Wahrheit hinzustellen, dass *zum Wesen einer Cultur das Sklaventhum gehöre:* eine Wahrheit freilich, die über den absoluten Werth des Daseins keinen Zweifel übrig lässt. *Sie* ist der Geier, der dem prometheischen Förderer der Cultur an der Leber nagt. Das Elend der mühsam lebenden Menschen muss noch gesteigert werden, um einer geringen Anzahl olympischer Menschen die Production der Kunstwelt zu ermöglichen. Hier liegt der Quell jenes Ingrimms, den die Communisten und Socialisten und auch ihre blasseren Abkömmlinge, die weisse Rasse der „Liberalen", jeder Zeit gegen die Künste, aber auch gegen das classische Alterthum genährt haben. Wenn wirklich die Cultur im Belieben eines Volkes stünde, wenn hier nicht unentrinnbare Mächte walteten, die dem Einzelnen Gesetz und Schranke sind, so wäre die Verachtung der Cultur, die Verherrlichung der Armuth des Geistes, die bilderstürmerische Vernichtung der Kunstansprüche *mehr* als eine Auflehnung der unterdrückten Masse gegen drohnenartige Einzelne: es wäre der Schrei des Mitleidens, der die Mauern der Cultur umrisse; der Trieb nach Gerechtigkeit, nach Gleichmaass des Leidens würde alle anderen Vorstellungen überfluthen. Wirklich hat ein überschwänglicher Grad des Mitleidens auf kurze Zeit hier und da einmal alle Dämme des Culturlebens zerbrochen; ein Regenbogen der mitleidigen Liebe und des Friedens erschien mit dem ersten Aufglänzen des Christenthums, und unter ihm wurde seine schönste Frucht, das Johannesevangelium,

geboren. Es giebt aber auch Beispiele, dass mächtige Religionen auf lange Perioden hinaus einen bestimmten Culturgrad versteinern und alles, was noch kräftig weiter wuchern will, mit unerbittlicher Sichel abschneiden. Eins nämlich ist nicht zu vergessen: dieselbe Grausamkeit, die wir im Wesen jeder Cultur fanden, liegt auch im Wesen jeder mächtigen Religion und überhaupt in der Natur der *Macht,* die immer böse ist; so dass wir ebenso gut es verstehen werden, wenn eine Cultur mit dem Schrei nach Freiheit oder mindestens Gerechtigkeit ein allzu hoch gethürmtes Bollwerk religiöser Ansprüche zerbricht. Was in dieser entsetzlichen Constellation der Dinge leben will, das heisst leben muss, ist im Grunde seines Wesens Abbild des Urschmerzes und Urwiderspruches, muss also in unsrer Augen „welt- und erdgemäss Organ" fallen als unersättliche Gier zum Dasein und ewiges Sichwidersprechen in der Form der Zeit, also als *Werden.* Jeder Augenblick frisst den vorhergehenden, jede Geburt ist der Tod unzähliger Wesen, Zeugen Leben und Morden ist eins. Deshalb dürfen wir auch die herrliche Cultur mit einem bluttriefenden Sieger vergleichen, der bei seinem Triumphzuge die an seinen Wagen gefesselten Besiegten als Sklaven mitschleppt: als welchen eine wohlthätige Macht die Augen verblendet hat, so dass sie, von den Rädern des Wagens fast zermalmt, doch noch rufen: „Würde der Arbeit!" „Würde des Menschen!" Die üppige Kleopatra Cultur wirft immer wieder die unschätzbarsten Perlen in ihren goldenen Becher: diese Perlen sind die Thränen des Mitleidens mit dem Sklaven und mit dem Sklavenelende. Aus der Verzärtelung des neueren Menschen sind die ungeheuren socialen Nothstände der Gegenwart geboren, nicht aus dem wahren und tiefen Erbarmen mit jenem Elende; und wenn es wahr sein sollte, dass die Griechen an ihrem Sklaventhum zu Grunde gegangen sind, so ist das andere viel gewisser, dass wir an

dem *Mangel* des Sklaventhums zu Grunde gehen werden: als welches weder dem ursprünglichen Christenthum, noch dem Germanenthum irgendwie anstössig, geschweige denn verwerflich zu sein dünkte. Wie erhebend wirkt auf uns die Betrachtung des mittelalterlichen Hörigen, mit dem innerlich kräftigen und zarten Rechts- und Sittenverhältnisse zu dem höher Geordneten, mit der tiefsinnigen Umfriedung seines engen Daseins — wie erhebend — und wie vorwurfsvoll!

§ 10.

Wer nun über die Configuration der Gesellschaft nicht ohne Schwermuth nachdenken kann, wer sie als die fortwährende schmerzhafte Geburt jener eximirten Culturmenschen zu begreifen gelernt hat, in deren Dienst sich alles andere verzehren muss, der wird auch von jenem erlogenen Glanze nicht mehr getäuscht werden, den die Neueren über Ursprung und Bedeutung des Staates gebreitet haben. Was nämlich kann uns der Staat bedeuten, wenn nicht das Mittel, mit dem jener vorhin geschilderte Gesellschaftsprocess in Fluss zu bringen und in seiner ungehemmten Fortdauer zu verbürgen ist? Mag der Trieb zur Geselligkeit in den einzelnen Menschen auch noch so stark sein, erst die eiserne Klammer des Staates zwängt die grösseren Massen so aneinander, dass jetzt jene chemische Scheidung der Gesellschaft, mit ihrem neuen pyramidalen Aufbau, vor sich gehen *muss*. Woher aber entspringt diese plötzliche Macht des Staates, dessen Ziel weit über die Einsicht und über den Egoismus des Einzelnen hinausliegt? Wie *entstand* der Sklave, der blinde Maulwurf der Cultur? Die Griechen haben es uns in ihrem völkerrechtlichen Instincte verrathen, der, auch in der reifsten Fülle ihrer Gesittung und Menschlichkeit, nicht aufhörte, aus erzenem Munde solche Worte auszurufen:

„dem Sieger gehört der Besiegte, mit Weib und Kind, Gut und Blut. Die Gewalt giebt das erste *Recht,* und es giebt kein Recht, das nicht in seinem Fundamente Anmaassung Usurpation Gewalt ist."

Hier sehen wir wiederum, mit welcher mitleidlosen Starrheit die Natur, um zur Gesellschaft zu kommen, sich das grausame Werkzeug des Staates schmiedet — nämlich jenen *Eroberer* mit der eisernen Hand, der nichts als die Objectivation des bezeichneten Instinctes ist. An der undefinirbaren Grösse und Macht solcher Eroberer spürt der Betrachter, dass sie nur Mittel einer in ihnen sich offenbarenden und doch vor ihnen sich verbergenden Absicht sind. Gleich als ob ein magischer Wille von ihnen ausgienge, so räthselhaft schnell schliessen sich die schwächeren Kräfte an sie an, so wunderbar verwandeln sie sich, bei dem plötzlichen Anschwellen jener Gewaltlawine, unter dem Zauber jenes schöpferischen Kernes, zu einer bis dahin nicht vorhandenen Affinität.

Wenn wir nun sehen, wie wenig sich alsbald die Unterworfnen um den entsetzlichen Ursprung des Staates bekümmern, so dass im Grunde über keine Art von Ereignissen uns die Historie schlechter unterrichtet als über das Zustandekommen jener plötzlichen gewaltsamen blutigen und mindestens an *einem* Punkte unerklärlichen Usurpationen: wenn vielmehr der Magie des werdenden Staates die Herzen unwillkürlich entgegenschwellen, mit der Ahnung einer unsichtbar tiefen Absicht, dort wo der rechnende Verstand nur eine Addition von Kräften zu sehen befähigt ist: wenn jetzt sogar der Staat mit Inbrunst als Ziel und Gipfel der Aufopferungen und Pflichten des Einzelnen betrachtet wird: so spricht aus alledem die ungeheure Nothwendigkeit des Staates, ohne den es der Natur nicht gelingen möchte, durch die Gesellschaft zu ihrer Erlösung im Scheine, im Spiegel

des Genius, zu kommen. Was für Erkenntnisse überwindet nicht die instinctive Lust am Staate! Man sollte doch denken, dass ein Wesen, welches in die Entstehung des Staates hineinschaut, fürderhin nur in schauervoller Entfernung von ihm sein Heil suchen werde; und wo kann man nicht die Denkmale seiner Entstehung sehen, verwüstete Länder, zerstörte Städte, verwilderte Menschen, verzehrenden Völkerhass! Der Staat, von schmählicher Geburt, für die meisten Menschen eine fortwährend fliessende Quelle der Mühsal, in häufig wiederkommenden Perioden die fressende Fackel des Menschengeschlechts — und dennoch ein Klang, bei dem wir uns vergessen, ein Schlachtruf, der zu zahllosen wahrhaft heroischen Thaten begeistert hat, vielleicht der höchste und ehrwürdigste Gegenstand für die blinde und egoistische Masse, die auch nur in den ungeheuren Momenten des Staatslebens den befremdlichen Ausdruck von Grösse auf ihrem Gesichte hat!

§ 11.

Die Pflanze, die es im rastlosen Kampfe um das Dasein nur zu verkümmerten Blüthen bringt, blickt uns, nachdem sie durch ein glückliches Verhängniss diesem Kampfe enthoben ist, plötzlich mit dem Auge der Schönheit an. Was die Natur mit diesem überall und sofort durchbrechenden Willen der Schönheit uns zu sagen hat, das ist erst an späterer Stelle zu besprechen: hier genüge uns, auf diesen Trieb selbst aufmerksam gemacht zu haben, weil wir aus ihm etwas über den Zweck des Staates zu lernen haben. Die Natur strengt sich an zur Schönheit zu kommen: ist diese irgendwo erreicht, dann sorgt sie für die Fortpflanzung derselben: wozu sie einen höchst künstlichen Mechanismus zwischen Thier- und Pflanzenwelt braucht, wenn es gilt die schöne einzelne

Blüthe zu perpetuiren. Einen ähnlichen, noch viel künstlicheren Mechanismus erkenne ich im Wesen des Staates, der mir auch, seinem letzten Zweck nach, eine Schutz- und Pflegeanstalt für Einzelne, für den Genius zu sein scheint, so wenig auch der grausame Ursprung und das barbarische Gebahren desselben auf solche Ziele hindeutet. Auch hier haben wir zwischen einem Wahnbilde zu unterscheiden, das wir mit Gier zu erreichen suchen, und einem wirklichen Zwecke, den der Wille durch uns, vielleicht selbst gegen unser Bewusstsein, zu erreichen weiss. Auch in dem ungeheuren Apparat, mit dem das Menschengeschlecht umgeben ist, in dem wilden Durcheinander-Treiben der egoistischen Ziele handelt es sich zuletzt um *Einzelne:* doch ist dafür gesorgt, dass diese Einzelnen ihrer abnormen Stellung nicht froh werden. Schliesslich sind auch sie nichts als Werkzeuge des Willens und haben das Wesen des Willens an sich zu erleiden: aber *etwas ist in ihnen,* für das der Reigentanz der Gestirne und der Staaten als ein Schauspiel aufgeführt wird. Auch hierin ist die griechische Welt aufrichtiger und einfacher als die anderen Völker und Zeiten: wie überhaupt die Griechen das mit den Genien gemein haben, dass sie wie die Kinder und als Kinder treu und wahrhaftig sind. Nur muss man mit ihnen sprechen können, um sie zu verstehn.

Der griechische Künstler richtet sich mit seinem Kunstwerk nicht an den Einzelnen, sondern an den Staat: und wiederum war die Erziehung des Staates nichts als die Erziehung aller zum Genuss des Kunstwerks. Alle grossen Schöpfungen, der Plastik und Architektur sowohl als der musischen Künste, haben grosse, vom Staate gepflegte Volksempfindungen im Auge. Insbesondre ist die Tragödie alljährlich ein feierlich von Staatswegen vorbereiteter und das ganze Volk vereinigender Act. Der Staat war ein noth-

wendiges *Mittel* der Kunstwirklichkeit. Wenn wir aber jene einzelnen Wesen als das eigentliche Ziel der Staatstendenz zu bezeichnen haben, jene in künstlerischer und philosophischer Arbeit sich verewigenden Menschen: so darf uns auch die ungeheure Stärke des politischen, im engsten Sinne des heimatlichen Triebes als eine Bürgschaft erscheinen, dass jene Reihenfolge einzelner Genien eine continuirliche ist, dass der Boden, aus dem sie allein erwachsen können, nicht durch Erdbeben zerrissen und in seiner Fruchtbarkeit gehemmt wird. Damit der Künstler entstehen kann, brauchen wir jenen drohnenartigen, der Sklavenarbeit enthobenen Stand: damit das grosse Kunstwerk entstehen könne, brauchen wir den concentrirten Willen jenes Standes, den Staat. Denn nur dieser, als *magische Kraft,* kann die egoistischen Einzelnen zu den Opfern und Vorbereitungen zwingen, die eine Verwirklichung grosser Kunstpläne voraussetzt: wozu fast zu allererst die Erziehung des Volkes gehört, deren Ziel die Einsicht in die Exemption jener Einzelnen ist, zusammen mit der Wahnvorstellung, als ob die Menge selbst durch ihre Theilnahme, ihr Urtheil, ihre Bildung die Entfaltung jener Genien zu fördern habe. Hier sehe ich überall nur die Wirkung eines Willens, der um sein Ziel, seine eigne Verherrlichung in Kunstwerken, zu erreichen, zahlreiche in einander verschlungene Wahngebilde über die Augen seiner Geschöpfe legt, die bei weitem mächtiger sind als selbst die verständige Einsicht, dass man getäuscht ist. Je stärker aber der politische Trieb ist, um so mehr ist die continuirliche Abfolge von Genien garantirt.

Die Griechen aber haben wir uns, im Hinblick auf die einzige Sonnenhöhe ihrer Kunst, schon a priori als die „politischen Menschen an sich" zu construiren; und wirklich kennt die Geschichte kein zweites Beispiel einer so furchtbaren Entfesselung des politischen Triebes, einer so un-

bedingten Hinopferung aller anderen Interessen im Dienste dieses Staateninstinctes — höchstens dass man vergleichungsweise und aus ähnlichen Gründen die Menschen der Renaissance in Italien mit einem gleichen Titel auszeichnen könnte. So überladen ist bei den Griechen jener Trieb, dass er immer von neuem wieder gegen sich selbst zu wüthen anfängt und die Zähne in das eigne Fleisch schlägt. Diese blutige Eifersucht von Stadt auf Stadt, von Partei auf Partei, diese mörderische Gier jener kleinen Kriege, der tigerartige Triumph auf dem Leichnam des erlegten Feindes, kurz die unablässige Erneuerung jener trojanischen Kampf- und Greuelscenen, in deren Anblick Homer *lustvoll* versunken, als echter Hellene, vor uns steht — wohin deutet diese naive Barbarei des griechischen Staates, woher nimmt er seine Entschuldigung vor dem Richterstuhle der ewigen Gerechtigkeit? Stolz und ruhig tritt der Staat vor ihn hin: und an der Hand führt er das herrlich blühende Weib, die griechische Gesellschaft. Für diese Helena führte er jene Kriege — welcher graubärtige Richter dürfte hier verurtheilen? —

Bei diesem geheimnissvollen Zusammenhang, den wir hier zwischen Staat und Kunst, politischer Gier und künstlerischer Zeugung, Schlachtfeld und Kunstwerk ahnen, verstehen wir, wie gesagt, unter Staat nur die eiserne Klammer, die den Gesellschaftsprocess erzwingt: während ohne Staat, im natürlichen bellum omnium contra omnes, die Gesellschaft überhaupt nicht in grösserem Maasse und über das Bereich der Familie hinaus Wurzel schlagen kann. Jetzt, nach der allgemein eingetretenen Staatenbildung, concentrirt sich jener Trieb des bellum omnium contra omnes von Zeit zu Zeit zum schrecklichen Kriegsgewölk der Völker und entladet sich gleichsam in seltneren, aber um so stärkeren Schlägen und Wetterstrahlen. In den Zwischenpausen aber ist der Gesellschaft doch Zeit gelassen, unter der nach innen gewendeten

zusammengedrängten Wirkung jenes bellum, allerorts zu keimen und zu grünen, um, sobald es einige wärmere Tage giebt, die leuchtenden Blüthen des Genius hervorspriessen zu lassen.

Angesichts der politischen Welt der Hellenen will ich nicht verbergen, in welchen Erscheinungen der Gegenwart ich gefährliche, für Kunst und Gesellschaft gleich bedenkliche Verkümmerungen der politischen Sphäre zu erkennen glaube. Wenn es Menschen geben sollte, die durch Geburt gleichsam ausserhalb der Volks- und Staateninstincte gestellt sind, die somit den Staat nur so weit gelten zu lassen haben, als sie ihn in ihrem eigenen Interesse begreifen: so werden derartige Menschen nothwendig als das letzte staatliche Ziel sich das möglichst ungestörte Nebeneinanderleben grosser politischer Gemeinsamkeiten vorstellen, in denen den eigenen Absichten nachzugehen *ihnen* vor allen ohne Beschränkung erlaubt sein dürfte. Mit dieser Vorstellung im Kopfe werden sie *die* Politik fördern, die diesen Absichten die grösste Sicherheit bietet, während es undenkbar ist, dass sie gegen ihre Absichten, etwa durch einen unbewussten Instinct geleitet, der Staatstendenz sich zum Opfer bringen sollten, undenkbar, weil sie eben jenes Instinctes ermangeln. Alle anderen Bürger des Staates sind über das, was die Natur mit ihrem Staatsinstincte bei ihnen beabsichtigt, im Dunkeln und folgen blindlings; nur jene ausserhalb dieses Instinctes Stehenden wissen, was *sie* vom Staate wollen und was ihnen der Staat gewähren soll. Deshalb ist es geradezu unvermeidlich, dass solche Menschen einen grossen Einfluss auf den Staat gewinnen, weil sie ihn als *Mittel* betrachten dürfen, während alle anderen unter der Macht jener unbewussten Absichten des Staates selbst nur Mittel des Staatszwecks sind. Um nun, durch das Mittel des Staates, höchste Förderung ihrer eigennützigen Ziele zu erreichen, ist vor allem nöthig,

dass der Staat von jenen schrecklich unberechenbaren Kriegszuckungen gänzlich befreit werde, damit er rationell benutzt werden könne; und damit streben sie, so bewusst als möglich, einen Zustand an, in dem der Krieg eine Unmöglichkeit ist. Hierzu gilt es nun zuerst die politischen Sondertriebe möglichst zu beschneiden und abzuschwächen und durch Herstellung grosser *gleichwiegender* Staatenkörper und gegenseitiger Sicherstellung derselben den günstigen Erfolg eines Angriffskriegs und damit den Krieg überhaupt zur grössten Unwahrscheinlichkeit zu machen: wie sie andererseits die Frage über Krieg und Frieden der Entscheidung einzelner Machthaber zu entreissen suchen, um vielmehr an den Egoismus der Masse oder deren Vertreter appelliren zu können: wozu sie wiederum nöthig haben, die monarchischen Instincte der Völker langsam aufzulösen. Diesem Zwecke entsprechen sie durch die allgemeine Verbreitung der liberal-optimistischen Weltbetrachtung, welche ihre Wurzeln in den Lehren der französischen Aufklärung und Revolution, das heisst in einer gänzlich ungermanischen, echt romanisch flachen und unmetaphysischen Philosophie hat. Ich kann nicht umhin, in der gegenwärtig herrschenden Nationalitätenbewegung und der gleichzeitigen Verbreitung des allgemeinen Stimmrechts vor allem die Wirkungen der *Kriegsfurcht* zu sehen, ja im Hintergrunde dieser Bewegungen, als die eigentlich Fürchtenden, jene wahrhaft internationalen heimatlosen Geldeinsiedler zu erblicken, die, bei ihrem natürlichen Mangel des staatlichen Instinctes, es gelernt haben, die Politik zum Mittel der Börse und Staat und Gesellschaft als Bereicherungsapparate ihrer selbst zu missbrauchen. Gegen die von dieser Seite zu befürchtende Ablenkung der Staatstendenz zur Geldtendenz ist das einzige Gegenmittel der Krieg und wiederum der Krieg: in dessen Erregungen wenigstens doch soviel klar wird, dass der Staat nicht auf der Furcht vor dem Kriegs-

dämon, als Schutzanstalt egoistischer Einzelner, gegründet ist, sondern in Vaterlands- und Fürstenliebe einen ethischen Schwung aus sich erzeugt, der auf eine viel höhere Bestimmung hinweist. Wenn ich also als gefährliches Charakteristicum der politischen Gegenwart die Verwendung der Revolutionsgedanken im Dienste einer eigensüchtigen staatlosen Geldaristokratie bezeichne, wenn ich die ungeheure Verbreitung des liberalen Optimismus zugleich als Resultat der in sonderbare Hände gerathenen modernen Geldwirthschaft begreife und alle Uebel der socialen Zustände, sammt dem nothwendigen Verfall der Künste, entweder aus jener Wurzel entkeimt oder mit ihr verwachsen sehe: so wird man mir einen gelegentlich anzustimmenden Päan auf den Krieg zu gute halten müssen. Fürchterlich erklingt sein silberner Bogen: und kommt er gleich daher wie die Nacht, so ist er doch Apollo, der rechte Weihe- und Reinigungsgott des Staates. Zuerst aber, wie es im Beginne der Ilias heisst, schnellt er den Pfeil auf die Maulthiere und Hunde. Sodann trifft er die Menschen selbst, und überall lodern die Holzstösse mit Leichnamen. So sei es denn ausgesprochen, dass der Krieg für den Staat eine ebensolche Nothwendigkeit ist, wie der Sklave für die Gesellschaft: und wer möchte sich diesen Erkenntnissen entziehn können, wenn er sich ehrlich nach den Gründen der unerreichten griechischen Kunstvollendung fragt?

Wer den Krieg und seine uniformirte Möglichkeit, den *Soldatenstand,* in Bezug auf das bisher geschilderte Wesen des Staates betrachtet, muss zu der Einsicht kommen, dass durch den Krieg und im Soldatenstande uns ein Abbild, oder gar vielleicht das *Urbild des Staates* vor Augen gestellt wird. Hier sehen wir, als allgemeinste Wirkung der Kriegstendenz, eine sofortige Scheidung und Zertheilung der chaotischen Masse in *militärische Kasten,* aus denen sich pyramiden-

förmig, auf einer allerbreitesten sklavenartigen untersten Schicht, der Bau der „kriegerischen Gesellschaft" erhebt. Der unbewusste Zweck der ganzen Bewegung zwingt jeden Einzelnen unter sein Joch und erzeugt auch bei heterogenen Naturen eine gleichsam chemische Verwandlung ihrer Eigenschaften, bis sie mit jenem Zwecke in Affinität gebracht sind. In den höheren Kasten spürt man schon etwas mehr, um was es sich, bei diesem innerlichen Processe, im Grunde handelt, nämlich um die Erzeugung des *militärischen Genius* — den wir als den ursprünglichen Staatengründer kennen gelernt haben. An manchen Staaten z. B. an der lykurgischen Verfassung Sparta's kann man deutlich den Abdruck jener Grundidee des Staates, der Erzeugung des militärischen Genius, wahrnehmen. Denken wir uns jetzt den militärischen Urstaat in lebhaftester Regsamkeit, in seiner eigentlichen „Arbeit", und führen wir uns die ganze Technik des Kriegs vor Augen, so können wir uns nicht entbrechen, unsere überallher eingesognen Begriffe von der „Würde des Menschen" und der „Würde der Arbeit" durch die Frage zu corrigiren, ob denn auch zu der Arbeit, die die Vernichtung von „würdevollen" Menschen zum Zwecke hat, ob auch zu dem Menschen, der mit jener „würdevollen Arbeit" betraut ist, der Begriff von Würde stimmt, oder ob nicht, in dieser kriegerischen Aufgabe des Staates, jene Begriffe, als unter einander widerspruchsvolle, sich gegenseitig aufheben. Ich dächte, der kriegerische Mensch wäre ein *Mittel* des militärischen Genius und seine Arbeit wiederum nur ein Mittel desselben Genius; und nicht ihm, als absolutem Menschen und Nichtgenius, sondern ihm als Mittel des Genius — der auch seine Vernichtung als Mittel des kriegerischen Kunstwerks belieben kann — komme ein Grad von Würde zu, jener Würde nämlich, *zum Mittel des Genius gewürdigt zu sein.* Was aber hier an einem einzelnen Beispiel gezeigt ist, gilt im allgemeinsten Sinne: jener Mensch,

mit seiner gesammten Thätigkeit, hat nur soviel Würde, als er, bewusst oder unbewusst, Werkzeug des Genius ist; woraus sofort die ethische Consequenz zu erschliessen ist, dass der „Mensch an sich", der absolute Mensch, weder Würde, noch Rechte, noch Pflichten besitzt: nur als völlig determinirtes, unbewussten Zwecken dienendes Wesen kann der Mensch seine Existenz entschuldigen.

§ 12.

Der *vollkommne Staat* Plato's ist nach diesen Betrachtungen gewiss noch etwas Grösseres als selbst die Warmblütigen unter seinen Verehrern glauben, gar nicht zu reden von der lächelnden Ueberlegenheitsmiene, mit der unsre „historisch" Gebildeten eine solche Frucht des Alterthums abzulehnen wissen. Das eigentliche Ziel des Staates, die olympische Existenz und immer erneute Zeugung und Vorbereitung des Genius, dem gegenüber alles andere nur Werkzeuge, Hülfsmittel und Ermöglichungen sind, ist hier durch eine dichterische Intuition gefunden und mit Derbheit hingemalt. Plato sah durch die schrecklich verwüstete Herme des damaligen Staatslebens hindurch und gewahrte auch jetzt noch etwas Göttliches in ihrem Inneren. Er *glaubte* daran, dass man dies Götterbild herausnehmen könne und dass die grimmige und barbarisch verzerrte Aussenseite nicht zum Wesen des Staates gehöre: die ganze Inbrunst und Erhabenheit seiner politischen Leidenschaft warf sich auf jenen Glauben, auf jenen Wunsch — an dieser Gluth verbrannte er. Dass er in seinem vollkommnen Staate nicht den Genius in seinem allgemeinen Begriff an die Spitze stellte, sondern nur den Genius der Weisheit und des Wissens, dass er die genialen Künstler aber überhaupt aus seinem Staate ausschloss, das war eine starre Consequenz des sokratischen Urtheils über

die Kunst, das Plato, im Kampfe gegen sich selbst, zu dem seinigen gemacht hatte. Diese mehr äusserliche und beinahe zufällige Lücke darf uns nicht hindern, in der Gesammtconception des platonischen Staates die wunderbar grosse Hieroglyphe einer tiefsinnigen und ewig zu deutenden *Geheimlehre vom Zusammenhang zwischen Staat und Genius zu erkennen.*

Als er daran dachte, sein Ideal zu verwirklichen, sah er sich, wiederum mit dem richtigen Instincte eines Griechen, nach dem *Tyrannen* um. Der Tyrann nämlich, in dem sich der politische Wille eines Zustandes zur Person macht, ist in Griechenland immer auch der natürliche Förderer und Verehrer der Künste gewesen, nicht aus einem Klugheitsgrunde, sondern weil er, als Fleisch gewordner Staatsbegriff, den eigentlichen Zweck des Staates erfüllen *muss* — mögen nun dazu wieder ganz eigenartige Wahnvorstellungen die Vermittler sein. Wie sich Sophokles mit der Tragödie an den herrschenden Demos wandte, so Plato mit seinem Staatskunstwerk an Dionysius von Syrakus. Dass dieser es nicht mehr ausführen konnte, hat darin seinen Grund, dass es bereits *ausgeführt war:* eben darin dass Plato im Hinblick auf Dionysius sein Kunstwerk schaffen konnte, war schon erreicht, was vom Staate überhaupt zu fordern war. Mehr verlangen hiesse die Athener auffordern, Kreon Antigone und Tiresias zu *sein.*

§ 13.

Wie Plato den innersten Zweck des Staates aus allen seinen Verhüllungen und Trübungen an's Licht zog, so begriff er auch den tiefsten Grund der Stellung des *hellenischen Weibes* zum Staate: in beiden Fällen erklickte er in dem um ihn Vorhandenen das Abbild der ihm offenbar gewordenen Ideen,

vor denen freilich das Wirkliche nur Nebelbild und Schattenspiel war. Wer, nach allgemeiner Gewöhnung, die Stellung des hellenischen Weibes überhaupt für unwürdig und der Humanität widerstrebend hält, muss sich mit diesem Vorwurf auch gegen die platonische Auffassung dieser Stellung kehren: denn in ihr ist das Vorhandene gleichsam nur logisch präcisirt. Hier wiederholt sich also unsre Frage: sollte nicht das Wesen und die Stellung des hellenischen Weibes einen *nothwendigen* Bezug zu den Zielpunkten des hellenischen Willens haben?

Freilich giebt es eine Seite in der platonischen Auffassung des Weibes, die in schroffem Gegensatze zur hellenischen Sitte stand: Plato giebt dem Weibe völlige Theilnahme an den Rechten, Kenntnissen und Pflichten der Männer und betrachtet das Weib nur als das schwächere Geschlecht, das es in allem nicht gerade weit bringen werde: ohne ihm doch deshalb das Anrecht auf jenes alles streitig zu machen. Dieser fremdartigen Anschauung haben wir nicht mehr Werth beizulegen als der Vertreibung des Künstlers aus dem Idealstaate: es sind dies kühn verzeichnete Nebenlinien, gleichsam Abirrungen der sonst so sichren Hand und des so ruhig betrachtenden Auges, das sich mitunter einmal, im Hinblick auf den verstorbenen Meister, unmuthsvoll trübt: in dieser Stimmung übertreibt er die Paradoxieen desselben und thut sich ein Genüge, seine Lehren recht excentrisch, bis zur Tollkühnheit, im Uebermaass seiner Liebe, zu steigern.

Das Innerste aber, was Plato als Grieche über die Stellung des Weibes zum Staate sagen konnte, war die so anstössige Forderung, dass im vollkommnen Staate die *Familie aufhören* müsse. Sehen wir jetzt davon ab, wie er, um diese Forderung rein durchzuführen, selbst die Ehe aufhob und an deren Stelle feierliche von Staatswegen angeordnete Vermählungen zwischen den tapfersten Männern und den edelsten Frauen

setzte, zur Erzielung eines schönen Nachwuchses. In jenem Hauptsatze aber hat er eine wichtige Vorbereitungsmaassregel des hellenischen Willens zur Erzeugung des Genius auf das deutlichste — ja zu deutlich, beleidigend deutlich — bezeichnet. Aber auch in der Sitte des hellenischen Volks war das Anrecht der Familie auf Mann und Kind auf das geringste Maass beschränkt: der Mann lebte im Staate, das Kind wuchs für den Staat und an der Hand des Staates. Der griechische Wille sorgte dafür, dass nicht in der Abgeschiedenheit eines engen Kreises sich das Culturbedürfniss zu befriedigen wusste. Vom Staate hatte der Einzelne alles zu empfangen, um ihm alles wiederzugeben. Das Weib bedeutet demnach für den Staat, was der *Schlaf* für den Menschen. In seinem Wesen liegt die heilende Kraft, die das Verbrauchte wieder ersetzt, die wohlthätige Ruhe, in der sich alles Maasslose begrenzt, das ewig Gleiche, an dem sich das Ausschreitende, Ueberschüssige regulirt. In ihm träumt die zukünftige Generation. Das Weib ist mit der Natur näher verwandt als der Mann und bleibt sich in allem Wesentlichen gleich. Die Cultur ist hier immer etwas Aeusserliches, den der Natur ewig getreuen Kern nicht Berührendes, deshalb durfte die Cultur des Weibes dem Athener als etwas Gleichgültiges, ja — wenn man sie nur sich vergegenwärtigen wollte, als etwas Lächerliches erscheinen. Wer daraus sofort die Stellung des Weibes bei den Griechen als unwürdig und allzuhart zu erschliessen sich gedrungen fühlt, der soll nur ja nicht die „Gebildetheit“ des modernen Weibes und deren Ansprüche zur Richtschnur nehmen, gegen welche es einmal genügt, auf die olympischen Frauen sammt Penelope Antigone Elektra hinzuweisen. Freilich sind dies Idealgestalten, aber wer möchte aus der jetzigen Welt solche Ideale erschaffen können? — Sodann ist doch zu erwägen, *was für Söhne* diese Weiber geboren haben und was für Weiber es

gewesen sein müssen, um solche Söhne zu gebären! Das hellenische Weib als *Mutter* musste im Dunkel leben, weil der politische Trieb, sammt seinem höchsten Zwecke, es forderte. Es *musste* wie eine Pflanze vegetiren, im engen Kreise, als Symbol der epikurischen Weltweisheit: λάθε βιώσας. Wiederum musste es, in der neueren Zeit, bei der völligen Zerrüttung der Staatstendenz, als Helferin eintreten: die Familie als Nothbehelf für den Staat, ist sein Werk: und in diesem Sinne musste sich auch das *Kunst*ziel des Staates zu dem einer *häuslichen* Kunst erniedrigen. Daher ist es gekommen, dass die Liebesleidenschaft, als das einzige dem Weibe völlig zugängliche Bereich, allmählich unsre Kunst bis in's Innerste bestimmt hat. Insgleichen, dass die Erziehung des Hauses sich gleichsam als die einzig natürliche geberdet und die des Staates nur als einen fragwürdigen Eingriff in ihre Rechte duldet: dies alles mit Recht, soweit eben vom modernen Staat dabei die Rede ist. — Das Wesen des Weibes bleibt sich dabei gleich, aber ihre *Macht* ist je nach der Stellung des Staates zu ihnen eine verschiedene. Sie haben auch wirklich die Kraft, die Lücken des Staates einigermaassen zu compensiren — immer ihrem Wesen getreu, das ich mit dem Schlaf verglichen habe. Im griechischen Alterthum nahmen sie die Stellung ein, die ihnen der höchste Staatswille zuwies: darum sind sie verherrlicht worden wie niemals wieder. Die Göttinnen der griechischen Mythologie sind ihre Spiegelbilder: die Pythia und die Sibylle, ebenso wie die sokratische Diotima sind die Priesterinnen, aus denen göttliche Weisheit redet. Jetzt versteht man, weshalb die stolze Resignation der Spartanerin bei der Nachricht vom Schlachtentode des Sohns keine Fabel sein kann. Das Weib fühlte sich dem Staate gegenüber in der richtigen Stellung: darum hatte es mehr *Würde,* als je wieder das Weib gehabt hat. Plato, der durch Aufhebung der Familie und der Ehe

jene Stellung des Weibes noch verschärft, empfindet jetzt soviel *Ehrfurcht* vor ihnen, dass er wunderbarer Weise verführt wird, durch nachträgliche Erklärung ihrer Gleichstellung mit den Männern ihre ihnen zukommende Rangordnung wieder aufzuheben: der höchste Triumph des antiken Weibes, auch den Weisesten verführt zu haben!

§ 14.

So lange der Staat noch in einem embryonischen Zustande ist, überwiegt das Weib als *Mutter* und bestimmt den Grad und die Erscheinungen der Cultur: in gleicher Weise wie das Weib den zerrütteten Staat zu ergänzen bestimmt ist. Was Tacitus von den deutschen Frauen sagt: inesse quin etiam sanctum aliquid et providum putant nec aut consilia earum aspernantur aut responsa neglegunt, das gilt überhaupt bei allen noch nicht zum wirklichen Staat gekommenen Völkern. Man fühlt in solchen Zuständen nur stärker, was immer wieder in jeder Zeit sich einmal bemerkbar macht, dass die Instincte des Weibes als die Schutzwehr der zukünftigen Generation unbezwinglich sind und dass in diesen die Natur, in ihrer Sorge für die Erhaltung des Geschlechts, vernehmlich redet. Wie weit diese ahnende Kraft reicht, wird, wie es scheint, durch die grössere oder geringere Consolidation des Staates bestimmt: in ungeordneten und mehr willkürlichen Zuständen, wo die Laune oder die Leidenschaft des einzelnen Mannes ganze Stämme mit sich fortreisst, tritt das Weib dann plötzlich als warnende Prophetin auf. Aber auch in Griechenland gab es eine nie schlummernde Sorge: dass nämlich der furchtbar überladene politische Trieb die kleinen Staatswesen in Staub und Atome zersplittere, bevor sie ihre Ziele irgendwie erreichten. Hier schuf sich der hellenische Wille immer neue Werkzeuge, aus denen er

schlichtend, mässigend, warnend redete: vor allem aber ist es die Pythia, in der sich die Kraft des Weibes, den Staat zu compensiren, so laut wie nie wieder offenbarte. Dass ein so in kleine Stämme und Stadtgemeinden zerspaltenes Volk doch im tiefsten Grunde *ganz* war und in der Zerspaltung nur die Aufgabe seiner Natur löste, dafür bürgt jene wunderbare Erscheinung der Pythia und des delphischen Orakels: denn immer, so lange das griechische Wesen noch seine grossen Kunstwerke schuf, sprach es aus *einem* Munde und als *eine* Pythia. Hierbei können wir die ahnende Erkenntniss nicht zurückhalten, dass die Individuation für den Willen eine grosse Noth ist, und dass er, um jene *Einzelnen* zu erreichen, die ungeheuerste Stufenleiter von Individuen *braucht*. Allerdings schwindelt uns bei der Erwägung, ob vielleicht der Wille, um zur *Kunst* zu kommen, sich in diese Welten, Sterne, Körper und Atome ausgegossen hat: mindestens müsste uns dann klar werden, dass die Kunst nicht für die Individuen, sondern für den Willen selbst nothwendig ist: eine erhabene Aussicht, auf die einen Blick zu werfen uns noch einmal von einer andern Stelle erlaubt sein wird.

Inzwischen kehren wir zu den Griechen zurück, um uns zu sagen, wie lächerlich der moderne *Nationalitätenbegriff* sich der Pythia gegenüber ausnimmt, und ein wie ungeschicktes Wünschen es ist, eine Nation als eine sichtbare mechanische Einheit, mit gloriosem Regierungsapparat und militärischem Prunke ausgestattet sehen zu wollen. Die Natur *äussert* sich, *wenn* diese Einheit überhaupt vorhanden ist, doch in geheimnissvollerer Weise als in Volksabstimmungen und Zeitungsjubel. Ich fürchte, darin dass wir den modernen Nationalitätenbegriff überhaupt gefasst haben, hat uns die Natur gesagt, dass ihr nicht gerade viel an uns gelegen ist. *Zu überladen* ist jedenfalls unser politischer Wille *nicht,* das wird

jeder von uns mit Lächeln eingestehn: und der Ausdruck dieser Verkümmerung und Schwäche ist der Nationalitätenbegriff. In solchen Zeiten muss der Genius *Einsiedler* werden: und wer sorgt uns dafür, dass ihn nicht in der Wüste ein Löwe zerreisse?

Im Rückblick auf die letzten Auseinandersetzungen erkennen wir, dass die Pythia der deutlichste Ausdruck und das gemeinsame Centrum aller der Hülfsmechanismen ist, die der griechische Wille in Bewegung setzte, um zur Kunst zu kommen: in ihr, dem wahrsagenden Weibe, regulirt sich der politische Trieb, um sich nicht in Selbstzerfleischung zu erschöpfen und seiner Aufgabe nicht entfremdet zu werden: in ihr offenbart sich Apollo, noch nicht als Kunstgott, aber als heilender sühnender warnender Staatengott, der den Staat immer auf der Bahn erhält, wo er sich mit dem Genius begegnen muss. Aber nicht nur als Pythia, als vorbereitende und wegebahnende Gottheit offenbart er sich. In andern Gestalten tritt er hier und da auf, als „Einzelner" selbst, als Homer, Lykurgus, Pythagoras: man wusste, weshalb diesen Heroen Tempel und göttliche Verehrung zukommen. Durch die Vorstellung des griechischen Volkes wandelt Apollo dann wieder in der bekannten Gestalt des „Einzelnen": als „blinder Sänger" oder „blinder Seher": die Blindheit ist hier durchaus als Symbol jener Vereinzelung zu verstehen. Und so sorgte Apollo, durch solche ehrwürdige Spiegelungen des „Einzelnen" in der grauen Volksvergangenheit dafür, dass der Blick der Menge für die Erkenntniss des „Einzelnen" in der Gegenwart geschärft blieb, wie er andererseits rastlos bemüht war, durch neue Configurationen neue Einzelne zu erzeugen und durch wundersame Vorzeichen um sie herum einen schützenden Bann zu ziehen.

§ 15.

Alle diese apollinischen Zurüstungen haben etwas vom Charakter der Mysterien an sich. Niemand weiss, für wen das ungeheure Schauspiel von kämpfenden Staaten, niedergetretenen Bevölkerungen, mühsam sich bildenden Volksmengen eigentlich aufgeführt wird, ja es bleibt selbst im Dunkel, ob man Mitspielender oder Zuschauer ist. Und so werden die Einzelnen aus allen jenen ringenden vorwärtsdrängenden Schaaren von unsichtbarer Hand herausgeführt, in einer geheimnissvollen Absicht. Während aber der apollinische Einzelne vor nichts so sehr gehütet wird als vor der entsetzlichen Erkenntniss, dass jenes Wirrsal von leidenden und sich zerfleischenden Wesen in ihm sein Ziel und seinen Zweck habe, benutzt der *dionysische* Wille gerade diese Erkenntniss, um seine Einzelnen zu einer noch höheren Stufe zu bringen und sich in ihnen zu verherrlichen. Und so läuft neben jener durchaus verschleierten apollinischen Mysterienordnung eine dionysische nebenher, das Symbol einer nur für wenige Einzelne enthüllbaren Welt, von der aber doch vor Vielen durch eine Bildersprache gesprochen werden konnte. Jener Verzückungsrausch der dionysischen Orgien hat sich in den Mysterien gleichsam eingesponnen: es ist derselbe Trieb, der hier und dort waltet, dieselbe Weisheit, die hier und dort kund gethan wird. Wer möchte diesen Untergrund des hellenischen Wesens in seinen Kunstdenkmälern verkennen! Jene stille Einfalt und edle Würde, die Winckelmann begeisterte, bleibt etwas Unerklärliches, wenn man das in der Tiefe fortwirkende metaphysische Mysterienwesen ausser Acht lässt. Hier hatte der Grieche eine unerschütterliche gläubige Sicherheit, während er mit seinen olympischen Göttern in freierer Weise, bald spielend bald zweifelnd umgieng. Darum galt ihm auch die Entweihung

der Mysterien als das eigentliche Cardinalverbrechen, das ihm selbst noch furchtbarer erschien als die Auflösung des Demos. — — —

Hier ist ohne weiteres klar, dass nur eine ganz kleine Schaar von Auserwählten in die höchsten Grade eingeweiht werden kann, und dass die grosse Masse ewig in den Vorhöfen stehen bleiben wird: ebenso, dass ohne jene Epopten der letzten Weisheit der Zweck der ehrwürdigen Institution völlig unerreicht bleibt, während jeder der andern Eingeweihten, im Streben nach einem persönlichen Glück oder einer individuellen Aussicht auf ein schönes Weiterleben, somit im *egoistischen* Drange auf der Stufe der Erkenntnisse muthig vorwärts schreitet, bis er stehn bleiben muss, dort wo sein Auge den schrecklichen Glanz der Wahrheit nicht mehr verträgt. An dieser Grenze scheiden sich nun die Einzelnen aus, die, um sich wenig besorgt, von einem schmerzlich vorwärts treibenden Stachel in jene fressende Helle hineingeführt werden — um dann mit verklärten Blicken zurückzukehren, als ein Triumph des dionysischen Willens, der durch einen wundervollen Wahn auch noch die daseinverneinende letzte Spitze seiner Erkenntniss, den stärksten Speer, der gegen das Dasein selbst gerichtet ist, umbiegt und zerbricht. Für die grosse Menge gelten ganz andere Lockmittel oder Drohungen: dahin gehört der Glaube, dass die Uneingeweihten nach dem Tode im Schlamm liegen werden, während die Eingeweihten einer seligen Fortexistenz gewärtig sein dürfen. Tiefsinniger sind schon andre Bilder, in denen das Dasein in diesem Leben als ein Gefängniss, der Leib als ein Grabmal der Seele angeschaut wurde. Nun aber kommen die eigentlichen dionysischen Mythen von unvergänglichem Gehalt, die wir als den Unterboden des ganzen hellenischen Kunstlebens zu betrachten haben: *)wie der zu-

Von *) bis *) Vorstufe von Geb. d. Trag. p. 73 f.

künftige Weltherrscher als Kind von den Titanen zerstückelt wird und wie er jetzt in diesem Zustande als Zagreus zu verehren ist. Dabei wird ausgesprochen, dass diese Zerreissung, das eigentliche dionysische *Leiden,* gleich einer Umwandlung in Luft Wasser Erde und Gestein Pflanze und Thier sei; wonach also der Zustand der Individuation als der Quell und Urgrund alles Leidens, als etwas an sich Verwerfliches erscheint. Aus dem Lächeln des Phanes sind die olympischen Götter, aus seinen Thränen die Menschen geschaffen. In jenem Zustand hat Dionysus die Doppelnatur eines grausamen, verwilderten Dämons und eines milden Herrschers (als ἀγριώνιος und ὠμηστής und μειλίχιος). Diese Natur offenbart sich in so schrecklichen Anwandlungen, wie in jener Forderung des Wahrsagers Euphrantides vor der Schlacht bei Marathon, man müsse dem Dionysus ἀγριώνιος die drei Schwestersöhne des Xerxes, drei schöne und glänzend geschmückte Jünglinge zum Opfer bringen: dies allein sei die Bürgschaft des Sieges. Die Hoffnung der Epopten ging auf eine Wiedergeburt des Dionysus, die wir jetzt als ein Ende der Individuation zu verstehen haben: diesem kommenden dritten Dionysus erscholl der brausende Jubelgesang der Epopten. Und nur in dieser Hoffnung giebt es einen Strahl von Freude auf dem Antlitze der zerrissenen, in Individuen zerspaltenen Welt: wie es der Mythus durch die über die Zerreissung des Dionysus in ewige Trauer versenkte Demeter versinnbildlicht, welche zum ersten Mal wieder sich freut, als man ihr sagt, sie könne den Dionysus *noch einmal* gebären. In den angeführten Anschauungen haben wir bereits alle Bestandtheile der tiefsinnigsten Weltbetrachtung zusammen: die Grunderkenntniss von der Einheit alles Vorhandenen, die Betrachtung der Individuation als des Urgrundes alles Uebels, das Schöne und die Kunst als die Hoffnung, dass der Bann der Individuation zu zerreissen sei, als

die Ahnung einer wiederhergestellten Einheit.*) Ein solcher Kreis von Vorstellungen darf freilich nicht in das Bereich des Alltäglichen, in die regelmässige Cultordnung hinübergezogen werden, wenn er nicht auf das schmählichste entstellt und verflacht werden soll. Die ganze Institution der Mysterien zielte darauf hin, nur dem diese Einsicht in Bildern zu geben, der vorbereitet sei, das heisst der auf sie durch eine heilige Noth bereits hingeführt sei. In diesen Bildern aber erkennen wir alle jene excentrischen Stimmungen und Erkenntnisse wieder, die der Orgiasmus der dionysischen Frühlingsfeste fast auf einmal und neben einander erregte: die Vernichtung der Individuation, das Entsetzen über die zerbrochene Einheit, die Hoffnung einer neuen Weltschöpfung, kurz die Empfindung eines wonnevollen Schauders, in dem die Knoten der Lust und des Schreckens zusammengebunden sind. Als sich jene ekstatischen Zustände in die Mysterienordnung eingesponnen hatten, war die grösste Gefahr für die apollinische Welt beseitigt, und jetzt konnte der Staatengott, ohne Besorgniss, dass der Staat dadurch zertrümmert werde, und Dionysus ihren sichtbaren Bund schliessen, zur Erzeugung des gemeinsamen Kunstwerks, der Tragödie, und zur Verherrlichung ihres Doppelwesens in dem *tragischen Menschen*. Diese Vereinigung drückt sich zum Beispiel in der Empfindung des athenischen Bürgers aus, dem nur zweierlei als höchster Frevel galt: die Entweihung der Mysterien und die Zerstörung der Verfassung seines Staatswesens. Dass die Natur die Entstehung der Tragödie an jene zwei Grundtriebe des Apollinischen und des Dionysischen geknüpft hat, darf uns ebenso sehr als ein Abgrund der Vernunft gelten als die Vorrichtung derselben Natur, die Propagation an die Duplicität der Geschlechter zu knüpfen: was dem grossen Kant jederzeit erstaunlich erschienen ist. Das gemeinsame Geheimniss ist nämlich, wie aus zwei

einander feindlichen Principien etwas Neues entstehen könne, in dem jene zwiespältigen Triebe als Einheit erscheinen: in welchem Sinne die Propagation ebenso sehr als das tragische Kunstwerk als eine Bürgschaft der Wiedergeburt des Dionysus gelten darf, als ein Hoffnungsglanz auf dem ewig trauernden Antlitz der Demeter.

VII

Fragmente der nicht ausgeführten letzten Theile der ursprünglichen Disposition.

(§ 23—26. „Kunst und Wissenschaft." § 27—30. „Die Metaphysik der Kunst." — Die vorhergehenden Theile: § 16—18 „Die tragischen Masken"; § 19—22 „Der Tod der Tragödie" sind in die Geburt der Tragödie Kap. 9—15 übergegangen).

(Winter 1870/71.)

120

„Inhalt der Abhandlung."

Zwei Grundtriebe der hellenischen Kunst sind erkennbar, der apollinische und der dionysische. Sie vereinigen sich, um eine neue Kunstform, die des tragischen Gedankens, zu erzeugen. Diesem höchsten Kunstziel dient der hellenische Wille in seinen Erscheinungen als Gesellschaft Staat Weib Orakel. Jene Doppelnatur liegt auf dem Gesicht der tragischen Masken und überhaupt der Tragödie ausgeprägt. Der welcher sie im Drama vernichtete, Euripides, folgt darin dem dämonischen Einflusse des Sokrates. Das Ziel der Wissenschaft, welche Sokrates inaugurirte, ist die tragische Erkenntniss als Vorbereitung des Genius. Die neue Stufe der Kunst wurde nicht von den Griechen erreicht: es ist die germanische Mission. Die von jener tragischen Erkenntniss herausgeforderte

Kunst ist die Musik. Shakespeare's Verhalten zu ihr. Zweck des Erkennens somit ein ästhetischer. Mittel des Erkennens die Wahngebilde. Die Welt des Scheins als die Welt der Kunst, des Werdens, der Vielheit — ein Gegensatz zur Welt des Ur-Einen: das gleich dem Schmerz und dem Widerspruch ist.

Zweck der Welt ist das schmerzliche Anschauen, der reine ästhetische Genuss: diese Welt des Scheins steht im Gegensatz zur Welt des Schmerzes und des Widerspruchs. Je tiefer unsere Erkenntniss in das Ur-Sein geht — das wir *sind* — um so mehr erzeugt sich auch das reine Anschauen des Ur-Einen in uns. Der apollinische Trieb und der dionysische in fortwährendem Fortschreiten, der eine nimmt immer die Stufe des andern ein und nöthigt zu einer tieferen Geburt der reinen Anschauung. Dies ist die Entwicklung des Menschen und so als Erziehungsziel zu fassen.

Die *griechische Heiterkeit* ist die Lust des Willens, wenn eine Stufe erreicht ist: sie erzeugt sich immer neu: Homer, Sophokles, das Johannesevangelium — drei Stufen derselben. Homer als Triumph der olympischen Götter über die titanischen Graunmächte. Sophokles als der Triumph des tragischen Gedankens und Besiegung des äschyleischen Dionysusdienstes. Das Johannesevangelium als Triumph der Mysterienseligkeit, der Heiligung.

Lösung des schopenhauerischen Problems: die Sehnsucht in's *Nichts*. Nämlich: das Individuum ist nur Schein: wenn es Genius wird, so ist es Lustziel des Willens. D. h. das Ur-Eine, ewig leidend, schaut ohne Schmerz an. Unsre Realität ist einmal die des Ur-Einen, Leidenden: anderseits die Realität als Vorstellung jenes Ur-Einen. — Jene Selbstaufhebung des Willens, Wiedergeburt u. s. w. ist deshalb möglich, weil der Wille nichts als Schein selbst ist, und das Ur-Eine nur in ihm eine Erscheinung hat.

Moralität und Religion sind in's Bereich der ästhetischen Absichten zu ziehen. Freier Wille (Vorstellung der Activität, des Lebens überhaupt) — Mitleid.

121

Kunst und Wissenschaft.

1. Künstlerisch mystischer defectus in Sokrates — dabei jene Forderung des Traums — dabei jene künstlerische Heiterkeit. Alle Kunst geht an ihm zu Grunde und doch ist er nicht wie Euripides ein Melancholiker. Worin liegt jener *magische Heiterkeitszauber,* den die Systeme der Philosophen, Stoiker und Epikureer durch Begriffe zu erreichen suchten? Platonisches Symposion, Ironie. Hässlichkeit. Kein Rausch der Abstinenz.

2. Seine künstlerische Heiterkeit entladet sich in der Maieutik bei edlen Jünglingen. Plato ist ein sokratisches Kunstwerk (wie der Künstler als ein Fremder seinem Werke gegenüber steht).

3. Der Glaube an die Weltcorrectur des Wissens: Wahnvorstellung der Wissenschaft. Gegensatz Lessing: die Wahrheitstendenz.

4. Die Logik als künstlerische Anlage, sie beisst sich in den Schwanz und lässt die Welt des Mythus offen. Mechanismus wie Wissenschaft in Kunst umschlägt — 1) an den Grenzen der Erkenntniss, 2) aus der Logik heraus.

5. Wissenschaftliche Erziehung. „Befreiung vom Instincte". Der apollinische Lehrer.

6. Nothwendigkeit der Wahnvorstellungen. Die Wiederhersteller: die Religionslehrer.

7. Der Heilige als „Befreiung von der Logik".

8. Alexandrinismus und Johannesevangelium.

9. Kampf der Mystik und der Wissenschaft — Dionysus und Apollo. Das „Sentimentalische".

10. Musik und Drama.

11. Der tragische Mensch als der musiktreibende Sokrates.

122

(Schliesst an Geb. d. Trag. p. 105, erster Absatz.)

Wir haben bereits erkannt, wie an dem theoretischen Genius die auf den Instincten ruhende und über sich nicht zur Erkenntniss gekommene griechische Kunst und Ethik zu Grunde gieng: womit naturgemäss auch über den griechischen Staat, der auf der Grundlage jener Ethik und zum Zweck jener Kunst überhaupt nur existirt hatte, das Todesurtheil ausgesprochen war. Auf welches neue Kunstziel das zunächst kunstwidrig sich äussernde Wirken des theoretischen Genius hinweist und über welche ungeheure Zeiträume hin die Erzeugung dieser neuen Kunst sich ausbreitet, darüber ist mir eine Vermuthung gekommen, die auszusprechen ich bei aller Aehnlichkeit derselben mit einer metaphysischen Grille, ja auf die Gefahr der gefährlichsten Verketzerung hin, mich nicht scheuen werde: wobei ich zum Voraus bemerken muss, dass mir die *Zeit* ebensowenig wie dem Geologen, meinem Zeitgenossen, imponirt und ich mir daher die Disposition über Jahrtausende, als über etwas durchaus Unreales, zur Entstehung *eines* grossen Kunstwerks, unverzagt gestatte.

In einer doppelten Weise drängt der theoretische Genius zur Entfesselung der künstlerisch-mystischen Triebe, einmal durch sein Dasein überhaupt, das, wie eine Farbe die andere, auch das Dasein des unsterblichen Zwillingsbruders fordert, gemäss einer Art von Allöopathie der Natur: andrerseits durch das bereits erwähnte Umschlagen der Wissenschaft

in Kunst bei dem jedesmaligen Erreichen ihrer Grenzen. Den Beginn des letzteren Processes haben wir uns etwa so vorzustellen, dass der theoretische Mensch an irgend einem Punkt der anschaulichen Welt die Existenz einer Illusion wahrnimmt, die allgemeine Existenz einer naiven Täuschung der Sinnlichkeit und des Verstandes, von der er unter behutsamem Gebrauch der Causalität und an der Hand des logischen Mechanismus sich selbst befreit; dabei entdeckt er zugleich, dass die gewöhnliche mythische Vorstellung jenes Hergangs im Vergleich mit seiner Erkenntniss einen Irrthum enthalte, dass somit das als glaubwürdig verehrte Weltbild des Volks mit nachweisbaren Irrthümern behaftet sei. So beginnt die griechische Wissenschaft: die sofort in ihren ersten Stadien, im Grunde nur als Embryo der Wissenschaft, schon in Kunst umschlägt und von dem fussbreiten soeben errungenen Standpunkt aus durch eine phantastische Analogie ein neues Weltbild in's Blaue zeichnet, die Welt als Wasser oder als Luft oder als Feuer. Hier ist ein einfaches chemisches Experiment durch eine Hohlspiegelvergrösserung zum Ursprung des Seins gemacht worden: als welchen Kosmogonieen zu Liebe jetzt die Vielheit und Unendlichkeit des Vorhandenen nur durch eine Unzahl physikalischer Phantasmen, ja wenn diese nicht zureichen, selbst durch die alten Volksgötter, erklärt werden müssen. So entfernt sich das wissenschaftliche Weltbild zuerst nur langsam von den volksthümlichen Vorstellungen und kommt, nach einem kurzen Seitensprunge, immer wieder auf sie zurück, sobald die eigentliche engbegrenzte Erkenntniss zur Grunderkenntniss der Welt erweitert werden soll. Welche Kraft ist es, die zu jenen maasslosen Uebertreibungen und zum Missbrauche des analogischen Schlusses nöthigt und andrerseits den theoretischen Menschen von dem sicheren, eben errungenen Boden zum Kribskrabs der Imagination so ver-

führerisch wegtreibt? Warum dieser Sprung in's Bodenlose? Wir haben uns hier zu erinnern, dass der Intellect nur ein Organ des Willens ist und somit in allem seinem Wirken auf das Dasein, mit nothwendiger Gier, hindrängt und dass es sich bei seinem Ziele nur um verschiedene Formen des Daseins, nie aber um die Frage nach Sein oder Nichtsein handeln kann. Für den Intellect giebt es kein Nichts als Ziel, somit auch keine absolute Erkenntniss, weil diese dem Sein gegenüber ein Nichtsein wäre. Das Leben unterstützen, zum Leben verführen, ist demnach die jeder Erkenntniss zu Grunde liegende Absicht, das unlogische Element, welches als der Vater jeder Erkenntniss auch die Grenzen derselben bestimmt. So mag immerhin jenes mythische, mit Phantasmen geschmückte Weltbild nur als Uebertreibung einer kleinen wissenschaftlichen Einzelerkenntniss erscheinen: in Wahrheit ist es der treibende Grund dieser Erkenntniss; wenn auch dieser Process vom Bewusstsein nicht erfasst werden kann, das immer nur empirisch, nach lauter Erfahrungssätzen zu urtheilen gezwungen ist und über Grund und Folge überhaupt nur das Verkehrte uns sagen kann.

123

(Schliesst an Geb. d. Trag. Kap. 15.)

Unter diesem hin- und herwogenden Kampf ist die neuere Kunst geboren, und sie trägt als das Abzeichen dieser Kämpfe gewöhnlich den „sentimentalischen" Charakter und hat ihr höchstes Ziel erreicht, wenn sie im Stande ist, die „Idylle" zu schaffen. Ich bin nicht im Stande, jene herrliche schillersche Terminologie auf das ganze weiteste Bereich aller Kunst anzuwenden, sondern finde eine erhebliche Summe von Kunstzeitaltern und Kunstwerken, die ich unter jene Begriffe nicht zu bringen weiss: wenn anders ich „naiv" richtig zu

interpretiren meine als „rein apollinisch", als „Schein des Scheins", dagegen „sentimentalisch" als „unter dem Kampf der tragischen Erkenntniss und der Mystik geboren". So gewiss in dem „Naiven" das ewige Merkmal einer allerhöchsten Kunstgattung erkannt ist, so gewiss reicht der Begriff „sentimentalisch" nicht hin, um die Merkmale aller nichtnaiven Kunst zusammenzufassen. Welche Verlegenheiten bereitet uns, falls wir das wollten, z. B. die griechische Tragödie und Shakespeare! Und gar die Musik! Dagegen verstehe ich als den vollen Gegensatz des „Naiven" oder des Apollinischen das „Dionysische", das heisst alle Kunst, die nicht „Schein des Scheins", sondern „Schein des Seins" ist, Wiederspiegelung des ewigen Ur-Einen; somit unsere ganze empirische Welt, welche, vom Standpunkte des Ur-Einen aus, ein dionysisches Kunstwerk ist; oder, von unserem Standpunkte aus, die Musik. Dem „Sentimentalisch" muss ich sogar vom höchsten Richterstuhle aus die Geltung eines reinen Kunstwerks versagen, weil es nicht wie jene höchste und dauernde Versöhnung des Naiven und des Dionysischen entstanden ist, sondern unruhig zwischen beiden hin- und herschwankt und ihre Vereinigung nur sprungweise, ohne bleibenden Besitz erreicht, vielmehr zwischen den verschiedenen Künsten, zwischen Poesie und Prosa, Philosophie und Kunst, Begriff und Anschauung, Wollen und Können eine unsichere Stellung hat. Es ist das Kunstwerk jenes noch unentschiedenen Kampfes, den es zu entscheiden sich anschickt, ohne dies Ziel zu erreichen; wohl aber weist es uns, wie zum Beispiel die schillersche Dichtung, zu unsrer Rührung und Erhebung, auf neue Bahnen hin und ist somit „Johannes" der Vorläufer „all' Volk der Welt zu taufen".

Wer die Lust einer anschaulichen Erkenntniss an sich erfahren hat und merkt, wie diese in einem weiten Ringe die ganze Welt der Erscheinungen zu umfassen sucht, der wird von da an keinen Stachel, der zum Dasein treiben könnte, heftiger empfinden, als die Begierde, jene Eroberung zu vollenden und das Netz undurchdringbar fest zu spinnen. Einem so Gestimmten erscheint dann das Bild des platonischen Sokrates als der Lehrer einer ganz neuen Form der Daseinsseligkeit.

Der theoretische Genius als Vernichter der hellenisch-apollinischen Kunst: dagegen die Weltbilder der Philosophie und des Christenthums, überhaupt der instinctiven Mächte: aus den Ruinen der zerstörten Kunst blüht die Mystik.

Gegen die Wahnvorstellungen: neue Weltbilder entgegengestellt, die dann wieder logisch zersetzt werden und zu neuen Schöpfungen auffordern. Immer solider die Grundlage, immer vorsichtiger der Bau, immer grössere Denkcomplexe arbeiten zusammen, dies die Weltmission des Hellenischen und des Sokrates. Scheinbar wird ja der Mythus immer mehr ausgeschlossen. In Wahrheit wird der Mythus immer tiefsinniger und grossartiger, weil die erkannte Gesetzmässigkeit immer grossartiger wird. Man wird zur mystischen Conception gedrängt. Sodann aber drängt überhaupt die Wucht des logischen Denkens die Gegenmacht hervor, die dann mitunter auf Jahrtausende die Logik in Bande schliesst.

Kampf dieser beiden Formen der Kunst, die philosophischen Weltbilder behaupten sich als erweisbare Wahrheit, die religiösen als nicht erweisbare, darum geoffenbarte Wahrheit. Gegensatz des theoretischen Genius und des religiösen Genius. Es ist eine Vereinigung möglich: einmal schärfste Bestimmung

der Grenzen des Logischen, andrerseits die Erkenntniss, dass zu unsrer Existenz der Schein nöthig ist.

Dies der neue Gegensatz des Apollinischen und des Dionysischen, der in der tragischen Kunst und Musik eine Vereinigung finden kann, die hier das Ziel des Conflicts erreicht.

125

Sokrates — die Wissenschaft.
Erziehung. Wahnvorstellungen.
Das Ur-Eine, der Widerspruch.
Recapitulation. Zweck der Kunst und des Genius.

Das Logische hat als Ziel die Erkenntniss des „unlogischen Centrums" der Welt: ebenso wie die Moral eine Art Logik ist. So wird durch diese *Erkenntniss* das *Schöne* nothwendig.

Das Logische ist die reine Wissenschaft der Erscheinung und bezieht sich nur auf den Schein. Bereits das Kunstwerk liegt ausser ihr. Das Schöne als Spiegelung des Logischen d. h. die Gesetze der Logik sind das Object der Gesetze des Schönen.

Dass alle Erscheinung materiell ist, ist klar: deshalb haben die Naturwissenschaften ein völlig berechtigtes Ziel. Denn Materie sein heisst Erscheinung sein. Zugleich aber ergiebt sich, dass die Naturwissenschaft nur hinter dem Scheine her ist: den sie höchst ernsthaft als Realität behandelt. In diesem Sinne ist das Reich der Vorstellungen Wahnbilder u. s. w. auch Natur: und eines gleichen Studiums werth.

Die Vorstellung, dass sich der Mensch erlösen müsse — als ob es nicht das Weltwesen wäre, das in uns erlöst würde!

Wie ist eine Erziehung möglich, wenn es keine Freiheit des Willens giebt, wenn es keine Freiheit des Gedankens giebt, sondern wir nur Erscheinung sind?

Dagegen zu sagen, dass es eine Erziehung im gleichen Sinne giebt, wie eine Freiheit des Willens — nämlich als nothwendige Wahnvorstellung, als vorgeschobener Erklärungsgrund für ein uns gänzlich entzogenes Phänomen. Wenn also keine Erziehung eintritt, so ist dies ein Beweis, dass jenes Phänomen nicht existirt.

Eine Erziehung zur tragischen Erkenntniss setzt also Bestimmbarkeit des Charakters, freie Wahlentschliessung u. s. w. voraus — für die Praxis, leugnet aber theoretisch dieselbe und stellt dies Problem sofort an die Spitze der Erziehung. Wir werden uns immer so benehmen, wie wir *sind,* und nie, wie wir sein sollen.

Der Genius hat die Kraft, die Welt mit einem neuen Illusionsnetze zu umhängen: die Erziehung zum Genius heisst das Illusionsnetz nothwendig zu machen, durch eifrige Betrachtung des Widerspruchs.

Die tragische Erkenntniss ist ja auch dem Ur-Einen-Wahren gegenüber nur eine Vorstellung, ein Bild, ein Wahn. Insofern aber der Widerspruch d. h. der unconciliatorische in diesem Bilde geschaut wird — erleben wir gleichsam, wie die Scene vom besessenen Knaben die Transfiguration herausfordert. Erzogen werden heisst nur — sich auseinanderfalten. Man halte nur die Wüste und die Qual des Heiligen für nothwendige Voraussetzung der Verzückung.

Die Einwirkung des Genius ist gewöhnlich, dass ein neues Illusionsnetz über eine Masse geschlungen wird, unter dem sie leben kann. Dies ist die magische Einwirkung des Genius auf die untergeordneten Stufen. Zugleich aber giebt es eine

aufsteigende Linie zum Genius: diese zerreisst immer die vorhandenen Netze, bis endlich im erreichten Genius ein höheres Kunstziel erreicht wird.

127

Ich habe den Verdacht, dass die Dinge und das Denken mit einander nicht adäquat sind. In der Logik nämlich herrscht der Satz des Widerspruchs, der *vielleicht* nicht bei den Dingen gilt, die Verschiedenes, Entgegengesetztes *sind*.

In den höchsten Formen des Bewusstseins wird die Einheit wiederhergestellt: in den niederen zerbröckelt sie immer mehr. Aufhebung oder Schwächung des Bewusstseins ist somit = Individuation. — Das Bewusstsein ist aber anderseits nur ein Existenz*mittel* für Fortexistenz von Individuen. Hier ist die Lösung diese: als Mittel den Intellect anzusehen gebietet der Wahn.

128

Starre Unveränderlichkeit der Vorstellung des Ur-Einen, das aber als Schein einen Process vollführen muss. Der intellegible Charakter völlig fest: nur die Vorstellungen sind frei und wandelbar? Wie wir handeln, wie wir denken — alles nur Process und nothwendiger.

Die Causalität des Traumes ist ein Analogon zur Causalität des Wachens — noch dazu des intensiven secundenlangen Traumes.

In der einen Hälfte des Daseins sind wir Künstler — als Träumende. Diese ganz active Welt ist uns nothwendig.

129

Der ganze Process der Weltgeschichte bewegt sich so, als ob *Willensfreiheit* und Verantwortlichkeit existire. Es ist dies eine nothwendige moralische Voraussetzung, eine Kategorie unseres Handelns. Jene strenge *Causalität,* die wir recht wohl begrifflich fassen können, ist nicht eine nothwendige Kategorie. Die Consequenz der Logik steht hier der Consequenz unsres das Handeln begleitenden Denkens nach. —

Wenn unser Handeln ein Schein ist, so muss natürlich auch die Verantwortlichkeit nur ein Schein sein. Gut und Böse. Mitleid.

Der Stoss ist ein Problem, so lange man die beiden Hölzer für real hält. Der influxus physicus existirt gar nicht.

Ist der Schmerz etwas Vorgestelltes?

Es giebt nur *ein* Leben, *ein* Empfinden, *einen* Schmerz, *eine* Lust. Wir empfinden durch und unter Vermittlung von Vorstellungen. Wir kennen also den Schmerz, die Lust, das Leben nicht an sich. Der Wille ist etwas Metaphysisches, das von uns vorgestellte Sichbewegen der Urvisionen.

130

Der Glaube der Freiheit und der Verantwortlichkeit erzeugt nun den Wahn des „Guten", das heisst des rein Gewollten, ohne Egoismus Gewollten. Was ist jetzt Egoismus? Lustempfindung bei der Kraftäusserung des Individuums. Gegensatz: Lustempfindung bei der Entäusserung des Individuums. Das Leben in den Vielen, die Lust ausser *dem* Individuum, unter *den* Individuen überhaupt. Das Sich-Eins-fühlen mit dem Erscheinenden überhaupt ist das Ziel. Dies ist die Liebe. Der Gott des Heiligen ist meist die idealste Spiegelung des

Erscheinenden und insofern ist der Heilige und sein Gott *eins*. Die Verschönerung der Erscheinung ist das Ziel von Künstler und Heiligem, d. h. die Erscheinung zu potenziren.

131

Wie entsteht die Kunst? Als Heilmittel der Erkenntniss.
Das Leben nur möglich durch künstlerische *Wahnbilder*.
Das empirische Dasein durch die Vorstellung bedingt.
Für wen ist diese künstlerische Vorstellung nöthig?
Wenn das Ur-Eine den Schein braucht, so ist sein Wesen der Widerspruch.

132

Wie entsteht die Kunst? Die Lust der Erscheinung, der Schmerz der Erscheinung — das *Apollinische* und das *Dionysische,* die sich immer gegenseitig zur Existenz reizen.

133

Die Hingabe an die Natur, das κατὰ φύσιν ζῆν der Stoiker und des Rousseau, die mens sana in corpore sano u. s. w.

1. Wer kennt die Ziele der Natur und wer überhaupt vermöchte das Unnatürliche?
2. Die Natur ist nichts so Harmloses, dem man sich ohne Schauder übergeben könnte.
3. Es fragt sich überhaupt, ob wir etwas können, gegen die Natur, und ob wir uns der Natur überhaupt hingeben können?

Meine Philosophie *umgedrehter Platonismus:* je weiter ab vom wahrhaft Seienden, um so reiner schöner besser ist es. Das Leben im Schein als Ziel.

Ein Naturschönes giebt es nicht. Wohl aber das Störende-Hässliche — und ein indifferenter Punkt. Man denke an die Realität der Dissonanz gegenüber der Idealität der Consonanz. Productiv ist also der Schmerz, der als verwandte Gegenfarbe das Schöne erzeugt — aus jenem indifferenten Punkte. Excentrisches Beispiel an dem gemarterten Heiligen, der eine schmerzlose, ja wonnereiche Verzückung fühlt. Wie weit geht nun diese Idealität? Diese ist eine fortwährend lebende wachsende, eine Welt in der Welt. Ist nun aber die Realität vielleicht nur der Schmerz, und daher die *Vorstellung* geboren? Welcher Art ist aber dann der *Genuss?* Der Genuss an etwas nicht Realem, nur Idealem? Und ist vielleicht alles Leben, soweit es Genuss ist, nichts als eine solche Realität? Und welches ist jener indifferente Punkt, den die Natur erreicht? Wie ist Schmerzlosigkeit möglich? Die Anschauung ist ein ästhetisches Product. Was ist dann real? Was ist das Anschauende? Vielheit des Schmerzes und Indifferenz desselben als Zustände eines Wesens möglich? Was *ist* das Wesen noch in jenen Indifferenzpunkten? Ist die *Zeit* vielleicht, ebenso wie der *Raum* aus diesen Differenzpunkten zu erklären? Und ist die Vielheit des Schmerzes vielleicht wieder aus jenen Differenzpunkten abzuleiten?

Hier ist wichtig die Vergleichung des Kunstwerks zu jenem indifferenten Punkt, aus dem es entsteht und Vergleichung der Welt aus einem schmerzleeren Punkte. An dieser Stelle erzeugt sich die Vorstellung. — Die Subjectivität der Welt ist nicht eine anthropomorphische Subjectivität, sondern eine mundane: wir sind die Figuren im Traum des Gottes, die errathen, wie er träumt.

Die künstlerische Lust muss auch ohne Menschen vorhanden sein. Die bunte Blüthe, der Pfauenschweif verhält sich zu seinem Ursprung, wie die Harmonie zu jenem indifferenten Punkte, das heisst wie das Kunstwerk zu seinem negativen Ursprung. Das was dort schafft, künstlerisch schafft, wirkt im Künstler. Was *ist* nun das Kunstwerk? Was *ist* die Harmonie? Jedenfalls ebenso real wie die bunte Blume.

Wenn aber die Blume, der Mensch, der Pfauenschweif negativen Ursprungs sind, so sind sie wirklich wie die „Harmonien" eines Gottes, das heisst ihre Realität ist eine Traumrealität. Wir brauchen dann ein die Welt als Kunstwerk, als Harmonie producirendes Wesen, der Wille erzeugt dann gleichsam aus der Leere, der πενία, die Kunst als πόρος. Alles Vorhandene ist dann sein Abbild, auch in der künstlerischen Kraft. Der Krystall, die Zellen u. s. w.

Richtung der Kunst, die Dissonanz zu überwinden: es strebt die aus dem Indifferenzpunkte entstandene Welt des Schönen die Dissonanz als das an sich Störende mit in das Kunstwerk hinüber zu ziehn. Daher der allmähliche Genuss an der Molltonart und der Dissonanz. Das Mittel ist die *Wahn*vorstellung, überhaupt die *Vorstellung* mit der Grundlage, dass ein schmerzfreies Anschauen der Dinge hervorgebracht wird.

Der Wille als höchster Schmerz erzeugt aus sich eine Verzückung, die identisch ist mit dem reinen Anschauen und dem Produciren des Kunstwerks. Der *physiologische* Process ist welcher? Eine Schmerzlosigkeit muss irgendwie erzeugt werden, aber wie?

Es erzeugt sich hier die *Vorstellung,* als Mittel für jene höchste Verzückung.

Die Welt ist nun beides zugleich, als Kern der eine schreck-

liche Wille, als Vorstellung die ausgegossene Welt der Vorstellung, der Verzückung.

Die *Musik* beweist, wie jene ganze Welt in ihrer Vielheit nicht mehr als *Dissonanz* empfunden wird.

Das Leidende, Kämpfende, sich Zerreissende ist immer nur der *eine* Wille: er ist der vollkommene Widerspruch als Urgrund des Daseins.

Die Individuation ist also *Resultat* des Leidens, nicht Ursache. Das *Kunstwerk* und der *Einzelne* ist eine *Wiederholung* des *Urprocesses,* aus dem die Welt entstanden ist, gleichsam ein Wellenring in der Welle.

136

Das Projiciren des Scheins ist der *künstlerische Urprocess.*

Alles was lebt, lebt am Scheine.

Der Wille gehört zum Schein.

Sind wir zugleich das eine Urwesen? Mindestens haben wir keinen Weg zu ihm. Aber wir müssen es sein: und ganz, da es untheilbar sein muss.

Die *Logik* ist genau nur auf die Welt der Erscheinung angepasst: in diesem Sinne muss sie sich mit dem *Wesen der Kunst* decken. Der *Wille* bereits *Erscheinungsform:* darum ist die *Musik* doch noch *Kunst des Scheins.*

Der Schmerz als Erscheinung — schweres Problem! Das einzige Mittel der Theodicee. Der *Frevel* als das *Werden.*

Der Genius ist die Spitze, der Genuss des einen Urseins: der Schein zwingt zum *Werden* des Genius d. h. zur Welt. Jede geborene Welt hat irgendwo ihre Spitze: in jedem Moment wird eine Welt geboren, eine Welt des Scheins mit ihrem Selbstgenuss im Genius. Die Aufeinanderfolge dieser Welten heisst Causalität.

Die Empfindung ist nicht Resultat der Zelle, sondern die Zelle ist Resultat der Empfindung, das heisst eine künstlerische Projection, ein Bild. Das Substantielle ist die Empfindung, das Scheinbare der Leib, die Materie. Anschauung wurzelt auf Empfindung. *Nothwendiges Verhältniss zwischen Schmerz und Anschauung:* das Fühlen ist nicht ohne Object möglich; das Objectsein ist Anschauung-sein. Dies der Urprocess: der eine Weltwille ist zugleich Selbstanschauung; und er schaut sich als Welt: als Erscheinung. Zeitlos: in jedem *kleinsten* Zeitpunkt Anschauung der Welt: wäre die Zeit wirklich, so gäbe es keine Folge. Wäre der Raum wirklich, so keine Folge. Unwirklichkeit des Raums und der Zeit. Kein Werden. Oder: das Werden ist Schein. Wie ist aber der Schein des Werdens möglich? d. h. wie ist der Schein möglich neben dem Sein? Wenn der Wille sich anschaut, muss er immer dasselbe sehen, das heisst der Schein muss ebenso *sein,* wie das *Sein,* unverändert, ewig. Von einem Ziele könnte also nicht die Rede sein, noch weniger von einem Nichterreichen des Zieles. Somit giebt es also unendliche Willen: jeder projicirt sich in jedem Momente und bleibt sich ewig gleich. Somit giebt es für jeden Willen eine verschiedene Zeit. Es giebt keine *Leere,* die *ganze Welt ist Erscheinung,* durch und durch, Atom an Atom, ohne Zwischenraum. Voll als Erscheinung wahrnehmbar ist die Welt nur für den *einen Willen. Er ist also nicht nur leidend, sondern gebärend: er gebiert den Schein in jedem kleinsten Moment: der als das Nicht-Reale auch der Nicht-Eine, der Nicht-Seiende, sondern Werdende ist.*

Wir sind einerseits *reine Anschauung* (d. h. projicirte Bilder eines rein entzückten Wesens, das in diesem Anschauen höchste Ruhe hat), andernseits sind wir das eine Wesen selbst. Also ganz real sind wir nur das Leiden, das Wollen, der Schmerz: als Vorstellungen haben wir keine Realität, obwohl doch eine andre Art von Realität. Wenn wir uns als das *eine* Wesen fühlen, so werden wir sofort in die Sphäre der reinen Anschauung gehoben, die ganz schmerzlos ist: obwohl wir dann zugleich der reine Wille, das reine Leiden sind. So lange wir aber selbst nur „Vorgestelltes" sind, haben wir keinen Antheil an jener Schmerzlosigkeit: während das Vorstellende sie rein geniesst.

In der Kunst dagegen werden wir „Vorstellendes": daher die Verzückung.

Als Vorgestelltes fühlen wir den Schmerz nicht(?). Der Mensch zum Beispiel als eine Summe von unzähligen kleinen Schmerz- und Willensatomen, deren Leid nur der *eine* Wille leidet, deren Vielheit wiederum die Folge der Verzückung des *einen* Willens ist. Wir sind somit unfähig, das eigentliche Leid des Willens zu leiden, sondern leiden es nur unter der Vorstellung und der Vereinzelung in der Vorstellung. Also: die einzelne Projection des Willens (in der Verzückung) ist ja real nichts als der eine Wille: kommt aber nur als Projection zum Gefühl seiner Willensnatur, d. h. in den Banden von Raum Zeit Causalität, und kann somit nicht das Leid und die Lust des *einen* Willens tragen. Die Projection kommt zum Bewusstsein nur als Erscheinung, sie fühlt sich durch und durch nur als Erscheinung, ihr Leiden wird nur durch die Vorstellung vermittelt, und dadurch gebrochen. Der Wille und dessen Urgrund, das Leid, ist nicht direct zu erfassen, sondern durch die Objectivation hindurch.

Denken wir uns die Visionsgestalt des gefolterten Heiligen: diese sind wir: wie nun *leidet* wieder die Visionsgestalt und wie kommt sie zur Einsicht in ihr Wesen? *Der Schmerz und das Leid muss mit in die Vision übergehn,* aus der Vorstellung des Gemarterten: nun empfindet er ihre Visionsbilder, als Anschauender, nicht als Leid.

Er *sieht* gequälte Gestalten und schreckliche Dämonen: diese sind nur Bilder, und das ist unsre Realität. Aber dabei bleibt immer das Fühlen und Leiden dieser Visionsgestalten ein *Räthsel.*

Auch der Künstler nimmt Harmonien und Disharmonien in seine Vorstellung.

Wir sind der Wille, wir sind Visionsgestalten: worin aber liegt das Band? Und was ist Nervenleben, Gehirn, Denken, Empfinden? — Wir sind zugleich die Anschauenden — es giebt nichts als die Vision anzuschauen — wir sind die Angeschauten, nur ein Angeschautes — wir sind die, in denen der ganze Process von neuem entsteht. Aber leidet der Wille noch, indem er anschaut? Ja, denn hörte er auf, so hörte die Anschauung auf. Aber das Lustgefühl ist im Ueberschuss.

Was ist *Lust,* wenn nur das Leiden positiv ist?

Das *Leben* darzustellen als ein *unerhörtes Leiden,* das immer in jedem Momente eine starke Lustempfindung producirt, wodurch wir als Empfindende ein gewisses Gleichmaass, ja oft einen Ueberschuss der Lust erreichen. Ist das physiologisch gegründet?

Im Werden zeigt sich die Vorstellungsnatur der Dinge: es *giebt* nichts, es *ist* nichts, alles wird, das heisst: ist Vorstellung.

1. Nachweis, warum die Welt nur eine Vorstellung sein kann.

2. Diese Vorstellung ist eine verzückte Welt, die ein leidendes Wesen projicirt. Analogie-Beweis: wir sind zugleich Wille, aber ganz in die Erscheinungswelt verstrickt. Das Leben als ein fortwährender, Erscheinungen projicirender und dies mit Lust thuender Krampf. Das Atom als Punkt, inhaltslos, rein Erscheinung, in jedem kleinsten Momente werdend, *nie seiend.* So ist der ganze Wille Erscheinung geworden und schaut sich selbst an.

Jene aus der Qual erzeugte Vorstellung wendet sich einzig der Vision zu. Sie hat natürlich kein Selbstbewusstsein.

So sind auch wir nur der Vision, nicht des Wesens uns bewusst.

Leiden wir denn nun als *einer Wille?*

Wie *könnten* wir leiden, wenn wir rein *Vorstellung wären?* Wir leiden als *einer Wille,* aber unsre Erkenntniss richtet sich nicht gegen den Willen, wir sehen uns nur als Erscheinungen. *Wir wissen gar nicht, was wir leiden,* als einer Wille. Sondern wir leiden nur als *vorgestellte Leidende.* Nur dass wir es nicht sind, die uns als Leidende *zuerst* vorstellen. Wie kann aber eine leidend gedachte Visionsgestalt wirklich *leiden?* Es kann ja nichts vergehen, weil nichts wirklich da ist — was leidet denn eigentlich? Ist nicht das Leiden ebenso unerklärbar wie die Lust? Wenn zwei Corti'sche Fasern sich gegeneinander schlagen, warum *leiden* sie?

Der eigentliche Process des Schlagens ist ja doch nur eine Vorstellung, und die sich schlagenden Fasern ebenfalls? Somit können wir sagen, dass der Schmerz des kleinsten Atoms zugleich der Schmerz des *einen* Willens ist: und dass aller Schmerz ein und derselbe ist: die Vorstellung ist es, durch die wir ihn als zeitlich und räumlich wahrnehmen, bei Nichtvorstellung nehmen wir ihn gar nicht wahr. Die Vorstellung ist die Verzückung des Schmerzes, durch die er gebrochen wird. In diesem Sinne ist der *ärgste Schmerz* doch noch ein

gebrochener, vorgestellter Schmerz, gegenüber dem Urschmerz des *einen* Willens.

Die Wahnvorstellungen als Verzückungen, um den Schmerz zu brechen.

139

Wenn der Widerspruch das wahrhafte Sein, die Lust der Schein ist, wenn das Werden zum Schein gehört, — so heisst die Welt in ihrer Tiefe verstehen den Widerspruch verstehen. Dann sind wir das Sein — und müssen aus uns den Schein erzeugen. Die tragische Erkenntniss als Mutter der Kunst.

---

1. Alles besteht durch die Lust; deren Mittel ist die Illusion. Der Schein ermöglicht die empirische Existenz. Der Schein als Vater des empirischen Seins: das also nicht das wahre Sein ist.
2. Wahrhaft seiend ist nur der Schmerz und der Widerspruch.
3. Unser Schmerz und unser Widerspruch ist der Urschmerz und der Urwiderspruch, gebrochen durch die Vorstellung (welche Lust erzeugt).
4. Das ungeheure künstlerische Vermögen der Welt hat sein Analogon in dem ungeheuren Urschmerz.

Im Menschen schaut das Ur-Eine durch die Erscheinung auf sich selbst zurück: die Erscheinung offenbart das Wesen. Das heisst: das Ur-Eine schaut den Menschen und zwar den die Erscheinung schauenden Menschen, den durch die Erscheinung hindurch schauenden Menschen. Es giebt *keinen Weg zum Ur-Einen* für den Menschen. Er ist ganz Erscheinung.

140

a) Realität des Schmerzes gegenüber der Lust.
b) Die Illusion als das Mittel der Lust.
c) Die Vorstellung als das Mittel der Illusion.
d) Das Werden, die Vielheit als Mittel der Vorstellung.
e) Das Werden, die Vielheit als Schein — die Lust.
f) Das wahre Sein — der Schmerz, der Widerspruch.
g) Der Wille — bereits Erscheinung, allgemeinste Form.
h) Unser Schmerz — der gebrochene Urschmerz.
i) Unsre Lust — die *ganze* Urlust.

141

Das Individuum, empirisch betrachtet, ein Schritt zum Genius. Es giebt nur *ein Leben:* wo dieses erscheint, erscheint es als Schmerz und Widerspruch. Die Lust allein in der Erscheinung und Anschauung möglich. Die reine Versenkung in den Schein — das höchste Daseinsziel: dorthin, wo der Schmerz und der Widerspruch nicht vorhanden erscheint. — *Wir* erkennen den Urwillen nur durch die Erscheinung durch, d. h. *unsre Erkenntniss selbst ist eine vorgestellte,* gleichsam ein Spiegel des Spiegels. Der Genius ist *das als rein anschauend Vorgestellte:* was schaut der Genius an? Die Wand der Erscheinungen, rein als Erscheinungen. Der Mensch, der Nicht-Genius, schaut die Erscheinung als Realität an oder *wird so vorgestellt:* die vorgestellte Realität — als das vorgestellte Seiende — übt eine ähnliche Kraft wie das absolute Sein: Schmerz und Widerspruch.

142

Vor Schmerz sich selbst zerfleischen — das ist das *Böse,* das immer der reinen Verzückung in der Anschauung ent-

gegenkämpft. Der eine Wille schafft auch hierzu eine Wahnvorstellung und bricht hierdurch die Macht des Bösen, das, wie der Schmerz in der Erscheinungswelt ein unendlich kleiner ist, auch in der Erscheinungswelt nur unendlich klein erscheint. Scheinbar wendet sich Erscheinung gegen Erscheinung, in Wahrheit der Wille gegen sich selbst. Aber das ungeheure Ziel des letzten Strebens wird nicht erreicht: der Wille ist wie in einer Tarnkappe durch die Erscheinung geschützt.

143

Pflicht — Gehorsam gegen einen Trieb, der in Gestalt eines Gedankens erscheint. Gewöhnlich ist der Gedanke dem Triebe nicht adäquat, sondern enthält einen *ästhetischen* Reiz; er ist eine schöne Vorstellung.

Was ist das *Schöne?* Eine Lustempfindung, die uns die eigentlichen Absichten, die der Wille in einer Erscheinung hat, verbirgt. Wodurch wird nun die Lustempfindung erregt? Objectiv: das *Schöne* ist ein Lächeln der Natur, ein Ueberschuss von Kraft und Lustgefühl des Daseins: man denke an die Pflanze. Es ist der Jungfrauenleib der Sphinx. Der Zweck des Schönen ist das zum Dasein Verführen. Was ist nun eigentlich jenes Lächeln, jenes Verführerische? Negativ: das Verbergen der Noth, das Wegstreichen aller Falten und der heitre Seelenblick des Dinges.

„Sieht Helena in jedem Weibe" die Gier zum Dasein verbirgt das Unschöne. *Negation der Noth,* entweder wahrhafte oder scheinbare Negation der Noth ist das Schöne. Der Laut der Muttersprache im fremden Land ist schön. Das schlechteste Tonstück kann noch als schön empfunden werden

im Vergleich zu widerlichem Geheul, während es andern Tonstücken gegenüber als hässlich empfunden wird. So steht es auch mit der Schönheit der Pflanze u. s. w. Es muss sich entgegenkommen das Bedürfniss der Negation der Noth und der *Anschein* einer solchen Negation.

Worin besteht nun dieser Anschein? Das Ungestüme, die Gier, das Sich-drängen, das verzerrte Sich-ausrecken darf nicht bemerkbar sein. Die eigentliche Frage ist: wie ist dies *möglich?* Bei der schrecklichen Natur des Willens? Nur durch eine *Vorstellung,* subjectiv: durch ein vorgeschobenes Wahngebilde, das das Gelingen des gierigen Weltwillens vorspiegelt. Das Schöne ist ein glücklicher *Traum* auf dem Gesichte eines Wesens, dessen Züge jetzt in Hoffnung lächeln. Mit diesem Traum, dieser Ahnung im Kopfe sieht Faust „Helena" in jedem Weibe. Wir erfahren also, dass der Individualwille auch träumen kann, ahnen kann, Vorstellungen und Phantasiebilder hat. Der Zweck der Natur in diesem schönen Lächeln seiner Erscheinungen ist die Verführung anderer Individuen zum Dasein. Die Pflanze ist die schöne Welt des Thieres, die gesammte Welt die des Menschen, das Genie die schöne Welt des Urwillens selbst. Die *Schöpfungen der Kunst sind das höchste Lustziel des Willens.*

Jede griechische Statue kann belehren, dass das Schöne nur Negation ist.

Den höchsten Genuss hat der Wille bei der dionysischen Tragödie, weil hier selbst das Schreckensgesicht des Daseins durch ekstatische Erregungen zum Weiterleben reizt.

144

Das Schöne in jeder Kunst beginnt erst, wo das rein Logische überwunden wird. Z. B. zeigt die Entwicklung der Harmonie eine solche Durchbrechung des physiologisch

Schönen zu einem höheren Schönen, eine immer *entfleischtere* Form des Schönen.

145

Schönheit tritt ein, wenn die einzelnen Triebe einmal parallel laufen, aber nicht gegen einander. Dies ist ein Genuss für den Willen.

146

Die platonische Idee ist das Ding mit der Negation des Triebes, oder dem *Schein* der Negation des *Triebes*.

Der Wohlklang beweist, wie richtig der Satz von der Negativität ist.

Die Tragödie ist schön, insofern der Trieb, der das Schreckliche im Leben schafft, hier als Kunsttrieb, mit seinem Lächeln, als spielendes Kind erscheint. Darin liegt das Rührende und Ergreifende der Tragödie an sich, dass wir den entsetzlichen Trieb zum Kunst- und Spieltrieb vor uns sehn. Dasselbe gilt von der Musik: sie ist ein Bild des Willens in noch universellerem Sinne als die Tragödie.

In den andern Künsten lächeln uns die Erscheinungen an, im Drama und in der Musik der Wille selbst. Je tiefer wir von der Unseligkeit dieses Triebes überzeugt sind, um so ergreifender wirkt dies sein Spiel.

Man muss nur etwas *sein,* damit einem die Welt als etwas erscheint, das nicht sein soll.

147

Die *Visionen des Ur-Einen* können ja nur *adäquate* Spiegelungen des *Seins* sein. Insofern der Widerspruch das Wesen

des Ur-Einen ist, kann es auch zugleich höchster Schmerz und höchste Lust sein: das Versenken in die Erscheinung ist höchste Lust, wenn der Wille ganz Aussenseite wird. Dies erreicht er im Genius. In jedem Moment ist der Wille zugleich höchste Verzückung und höchster Schmerz: zu denken an die Idealität von Träumen im Hirn des Ertrinkenden — eine unendliche Zeit und in eine Secunde zusammengedrängt. Die Erscheinung als *werdende.* Das *Ur-Eine* schaut den Genius an, der die Erscheinung rein als Erscheinung sieht: dies ist die Verzückungsspitze der Welt. Insofern aber der Genius selbst nur Erscheinung ist, muss er *werden:* insofern er anschauen soll, muss die Vielheit der Erscheinungen vorhanden sein. Insofern er eine adäquate Spiegelung des Ur-Einen ist, ist er das Bild des Widerspruchs und das Bild des Schmerzes. Jede Erscheinung ist nun zugleich das Ur-Eine selbst: alles Leiden, Empfinden ist *Ur-Leiden,* nur durch die Erscheinung gesehen, localisirt, im Netz der Zeit. *Unser Schmerz ist ein vorgestellter:* unsre Vorstellung bleibt immer bei der Vorstellung hängen. Unser Leben ist ein *vorgestelltes* Leben. Wir kommen keinen Schritt weiter. Freiheit des Willens, jede Activität ist nur Vorstellung. Also ist auch das Schaffen des Genius Vorstellung. *Diese Spiegelungen im Genius sind Spiegelungen der Erscheinung,* nicht mehr des Ur-Einen: als *Abbilder des Abbildes* sind es die reinsten Ruhemomente des Seins. Das wahrhaft Nichtseiende — das Kunstwerk. Die anderen Spiegelungen sind nur die *Aussenseite des Ur-Einen. Das Sein befriedigt sich im vollkommnen Schein.*

148

Das Individuum, *der intellegible Charakter* ist nur eine *Vorstellung* des *Ur-Einen.* Charakter ist keine Realität, sondern

nur eine Vorstellung: sie ist in's Bereich des Werdens gezogen und hat deshalb eine Aussenseite, den empirischen Menschen.

Der Genius ist die sich selbst vernichtende Erscheinung. Serpens nisi serpentem comederit, non fit draco.

149

In den grossen Genien und Heiligen kommt der Wille zu seiner Erlösung.

Griechenland ist das Bild eines Volkes, das ganz jene höchsten Intentionen des Willens erreicht und immer die nächsten Wege dazu gewählt hat.

Dies glückliche Verhältniss der griechischen Entwicklung zum Willen verleiht der griechischen Kunst jenes *satte Lächeln,* welches wir *griechische Heiterkeit* nennen.

In ungünstigen Verhältnissen ist das *sehnsüchtige Lächeln* das Höchst-Erreichbare, z. B. bei Wolfram von Eschenbach und bei Wagner. Es giebt dagegen auch eine Heiterkeit niedriger Art, die des *Sklaven* und des *Greises.*

Jenes satte Lächeln ist das Leuchten des Blicks am *Sterbenden.* Es ist etwas der Heiligung Paralleles. Es *begehrt* nicht mehr; darum wirkt es auf den Begehrlichen kühl, abweisend, flach. Es zeigt nicht mehr den fernen Horizont des unbefriedigten Wunsches.

Homer ist nicht heiter, Homer ist *wahr.* Die Tragödie erreicht mitunter (zum Beispiel Oedipus auf Kolonos) die satte Heiterkeit.

150

Die Unfähigkeit des *Einen,* sich selbst zu denken.

Das Eine erzeugt in griechischer Heiterkeit aus sich den

Schein: wie kann der Schein existiren? Nur als künstlerischer Schein.

Es kommt zum *Einen, Seienden,* nichts hinzu.

Die Empfindung als Erscheinung: d. h. der Wille.

151

Dissonanz und Consonanz in der Musik — wir können davon sprechen, dass ein Akkord durch einen falschen Ton *leidet.*

Im *Werden* muss auch das Geheimniss des *Schmerzes* ruhen. Wenn jede Welt des Moments eine neue ist, woher da die Empfindung und der Schmerz?

Es giebt nichts in uns, was auf das Ur-Eine zurückzuführen wäre.

Der Wille ist die allgemeinste Erscheinungsform: d. h. der Wechsel von Schmerz und Lust: Voraussetzung der Welt, als der fortwährenden Heilung vom Schmerz durch die Lust des reinen Anschauens. Das *All-Eine leidet* und projicirt zur Heilung den Willen, zur Erreichung der reinen Anschauung. Das Leid, die Sehnsucht, der Mangel als Urquell der Dinge. Das wahrhaft Seiende kann nicht leiden? Der Schmerz ist das wahrhafte Sein d. h. Selbstempfindung.

Der *Schmerz,* der *Widerspruch* ist das *wahrhafte Sein.* Die *Lust,* die *Harmonie ist der Schein.*

152

Einfluss der Kunst, die uns eine Zeit im Leben festhält — Atli, dem die Schlangen zuhören. Wenn ihm das Saitenspiel entsinkt, so tödten ihn die Schlangen.

153

Das Ineinander von Leid und Lust im Wesen der Welt ist es, von dem wir leben. Wir sind nur Hülsen um jenen unsterblichen Kern.

Insofern durch Vorstellung der Urschmerz gebrochen wird, ist *unser Dasein* selbst ein fortwährender *künstlerischer Act.* Das Schaffen des Künstlers ist somit *Nachahmung der Natur* im tiefsten Sinne.

154

Sonderbare Schwärmer, die im *Absterben* der Menschheit das Heil und Ziel des Willens sehen!

155

Es ist die Natur jedes Menschen, soweit in der Anschauung zu *steigen* als er kann. Diese Entwicklung ist mit der Vorstellung der Freiheit verknüpft: als ob er auch anders könnte!

Dass der Mensch aber *steigen* kann, dies ergiebt, dass er in keinem Moment derselbe ist, wie auch sein Leib ein Werden ist. Es *ist* allein der *eine* Wille: der Mensch ist eine in jedem Moment geborene Vorstellung. Was ist Festigkeit des Charakters? Eine Thätigkeit des anschauenden Willens, ebenso sehr wie Bildungsfähigkeit eines Charakters.

Und so ist unser Denken nur ein Bild des Ur-Intellects, ein Denken durch die Anschauung des *einen* Willens entstanden, der sich seine Visionsgestalt denkend denkt. Wir schauen das Denken an wie den Leib — weil wir Wille sind.

Die Dinge, die wir im Traum anrühren, sind auch *fest* und *hart.* So ist unser Leib und die ganze empirische Welt

für den anschauenden Willen fest und hart. Somit sind wir dieser eine Wille und dieses eine Anschauende.

Es scheint aber, dass unsre Anschauung nur die Abbildung der einen Anschauung ist, d. h. nichts als eine in jedem Moment erzeugte Vision der *einen* Vorstellung.

Die Einheit zwischen dem Intellect und der empirischen Welt ist die prästabilirte Harmonie, in jedem Moment geboren und sich völlig im kleinsten Atome deckend. Es giebt nichts Innerliches, dem kein Aeusserliches entspräche.

Somit entspricht jedem Atom seine Seele. Das heisst alles Vorhandene ist in *doppelter* Weise *Vorstellung:* einmal als *Bild,* dann als *Bild des Bildes.*

Leben ist jenes unablässige Erzeugen dieser doppelten Vorstellungen: der Wille *ist* und *lebt* allein. Die empirische Welt *erscheint* nur, und *wird.*

Künstlerisch ist dies vollkommne Sichdecken von Innerem und Aeusserem in jedem Moment.

Im *Künstler* waltet die Urkraft durch die Bilder hindurch, sie ist es, die da schafft. Auf diese Momente ist es bei der Weltschöpfung abgesehn: jetzt giebt es ein Bild des Bildes des Bildes? (?) Der Wille braucht den Künstler, in ihm wiederholt sich der Urprocess.

Im Künstler kommt der Wille zur Entzückung der Anschauung. Hier ist erst der Urschmerz völlig von der Lust des Anschauens überwogen.

Ich glaube an die Unverständigkeit des Willens. Die Projectionen sind lebensfähig nach unendlicher Mühe und zahllosen misslungenen Experimenten. Der Künstler wird nur hier und da erreicht.

Was ist das für eine Fähigkeit, die zu *improvisiren aus einem fremden Charakter* heraus? Von einem *Nachahmen* ist doch nicht die Rede: denn nicht die Ueberlegung ist der Ursprung solcher Improvisationen. Wirklich ist zu fragen: wie ist eine *Einkehr in fremde Individualität* möglich?

Dies ist zunächst Befreiung von der eignen Individualität, also Sichversenken in eine Vorstellung. Hier sehen wir, wie die Vorstellung im Stande ist, die Willensäusserungen zu differenziren: wie aller Charakter eine innerliche Vorstellung ist. Diese innerliche Vorstellung ist offenbar nicht identisch mit unserm bewussten Denken über uns.

Diese Einkehr in fremde Individualität ist nun *Kunstgenuss* ebenfalls, d. h. die Willensäusserungen werden durch eine *immer sich vertiefende* Vorstellung endlich andere, das heisst differenzirt und schliesslich zum Schweigen gebracht.

Die *Vorstellung,* im Dienste des Egoismus, zeigt ja auch die Macht der Vorstellung, die Willensäusserungen zu differenziren.

Der Charakter scheint also eine über unser Triebleben ausgegossene Vorstellung zu sein, unter der alle Aeusserungen jenes Trieblebens an's Licht treten. Diese Vorstellung ist der Schein und jenes die Wahrheit: jenes das Ewige, der Schein das Vergängliche. Der Wille das Allgemeine, die Vorstellung das Differenzirende. Der *Charakter* ist eine typische Vorstellung des Ur-Einen, die wir dagegen nur als Vielheit von Aeusserungen kennen lernen.

Jene Urvorstellung, die den Charakter ausmacht, ist nun auch die Mutter aller *moralischen* Phänomene. Und jede zeitweilige Aufhebung des Charakters (im Kunstgenuss, in der Improvisation) ist eine Veränderung des moralischen Charakters. Es ist die mit der Vorstellung, dem *Scheine* ver-

knüpfte Welt des *Besten,* aus der das moralische Phänomen entsteht. Die Scheinwelt der Vorstellung geht ja auf Welterlösung und Weltvollendung hinaus. Diese Weltvollendung würde liegen in der Vernichtung des Urschmerzes und Urwiderspruchs, das heisst der Vernichtung des Wesens der Dinge und in dem alleinigen Scheine — also im Nichtsein.

Alles *Gute* entsteht aus zeitweiligem *Versenktsein in die Vorstellung,* das heisst aus dem Einswerden mit dem Scheine.

157

Begriff des *Naiven* und *Sentimentalen* ist zu *steigern.* Völlige Verschleierung durch Trugmechanismen ist *„naiv“,* die Zerreissung derselben, die den Willen zu einem Nothgespinnst nöthigt, ist *„sentimentalisch“.*

158

Wenn das Schöne auf einem Traum des Wesens beruht, so das Erhabene auf einem *Rausche* des Wesens. Der Sturm auf dem Meere, die Wüste, die Pyramide. Ist das Erhabene der Natur eigenthümlich?

Das Uebermaass des Willens bringt die erhabenen Eindrücke hervor, die überladenen Triebe. Die schaurige Empfindung der *Unermesslichkeit* des Willens.

Das Maass des Willens bringt die Schönheit hervor.

Das Schöne und das Licht, das Erhabene und das Dunkel.

159

Hat die *Kunst* eine *metaphysische* Bedeutung, so kommt das *Publicum* des Kunstwerks nur soweit in Betracht, als das Kunstwerk zur Geburt des Genius reizt.

Die *Kunst*periode ist eine Fortsetzung der *mythen-* und *religion*bildenden Periode.

Es ist *ein* Quell, aus dem Kunst und Religion fliesst.

Jetzt ist es gerathen, die Reste des *religiösen Lebens zu beseitigen,* weil sie matt und unfruchtbar sind und die Hingebung an ein eigentliches Ziel abschwächen. Tod dem Schwachen!

Gerade weil wir den höchsten energischen Idealismus wollen, können wir die matten Religionsvelleitäten nicht brauchen. Sie hindern jetzt, dass ein Mensch ganz und fertig wird und dass sein Bildungs- oder Kunstziel rein herauskommt. So lange noch die höchste Weltbetrachtung von der religiösen Sphäre usurpirt ist, bleiben die grössten Bemühungen und Ziele des Einzelnen unter ihrem Werth, mit Erdgeschmack behaftet. Er rette sich seine *Metaphysik:* aber er wird ferne davon sein, diese als ein Massenevangelium aufzufassen und zu predigen.

Wer die Menschen ernst machen will, der hat mit den abgeblassten Religionen nichts mehr zu thun. Er bewahre einmal die Strenge, die sittliche Herbheit der Pflicht: anderseits seine Neigung, die Erscheinungen des Lebens ernst zu nehmen. Er resignire auf alles, nur nicht auf die Verwirklichung seiner Ideale.

VIII.

Ausführungen und Gedanken zu einer späteren Disposition („Musik und Tragödie").

(Frühjahr 1871.)

1. Ueber Musik und Wort.

Was wir hier über das Verhältniss der Sprache zur Musik aufgestellt haben, muss aus gleichen Gründen auch vom Verhältniss des *Mimus* zur *Musik* gelten. Auch der Mimus, als die gesteigerte Geberdensymbolik des Menschen, ist, an der ewigen Bedeutsamkeit der Musik gemessen, nur ein Gleichniss, das deren innerstes Geheimniss nur sehr äusserlich, nämlich am Substrat des leidenschaftlich bewegten Menschenleibes, zum Ausdruck bringt. Fassen wir aber auch die Sprache mit unter die Kategorie der leiblichen Symbolik und halten wir das *Drama,* gemäss unserm aufgestellten Kanon, an die Musik heran: so dürfte jetzt ein Satz Schopenhauer's in die hellste Beleuchtung treten, an den an einer späteren Stelle wieder angeknüpft werden muss. „Es möchte hingehn, obgleich ein rein musikalischer Geist es nicht verlangt, dass man der reinen Sprache der Töne, obwohl sie, selbstgenugsam, keiner Beihülfe bedarf, Worte, sogar auch eine anschaulich vorgeführte Handlung, zugesellt und unterlegt, damit unser anschauender und reflectirender Intellect, der nicht ganz müssig sein mag, doch auch eine leichte und

analoge Beschäftigung dabei erhalte, wodurch sogar die Aufmerksamkeit der Musik fester anhängt und folgt, auch zugleich dem, was die Töne in ihrer allgemeinen bilderlosen Sprache des Herzens besagen, ein anschauliches Bild, gleichsam ein Schema, oder wie ein Exempel zu einem allgemeinen Begriff, untergelegt wird: ja, dergleichen wird den Eindruck der Musik erhöhen." (Schopenhauer, Parerga II, Zur Metaphysik des Schönen und Aesthetik § 224). Wenn wir von der naturalistisch äusserlichen Motivirung absehn, wonach unser anschauender und reflectirender Intellect beim Anhören der Musik nicht ganz müssig sein mag, und die Aufmerksamkeit, an der Hand einer anschaulichen Action, besser folgt, — so ist von Schopenhauer mit höchstem Rechte das Drama im Verhältniss zur Musik als ein Schema, als ein Exempel zu einem allgemeinen Begriff charakterisirt worden: und wenn er hinzufügt: „ja, dergleichen wird den Eindruck der Musik erhöhen", so bürgt die ungeheure Allgemeinheit und Ursprünglichkeit der Vocalmusik, der Verbindung von Ton mit Bild und Begriff, für die Richtigkeit dieses Ausspruchs. Die Musik jedes Volkes beginnt durchaus im Bunde mit der Lyrik, und lange bevor an eine absolute Musik gedacht werden kann, durchläuft sie in jener Vereinigung die wichtigsten Entwicklungsstufen. Verstehen wir diese Urlyrik eines Volkes, wie wir es ja müssen, als eine Nachahmung der künstlerisch vorbildenden Natur, so muss uns als ursprüngliches Vorbild jener Vereinigung von Musik und Lyrik die von der Natur vorgebildete *Doppelheit im Wesen der Sprache* gelten; in welches wir jetzt, nach den Erörterungen über die Stellung von Musik zum Bild, tiefer eindringen werden.

In der Vielheit der Sprachen giebt sich sofort die Thatsache kund, dass Wort und Ding sich nicht vollständig und nothwendig decken, sondern dass das Wort ein Symbol ist. Was symbolisirt aber das Wort? Doch gewiss nur Vor-

stellungen, seien dies nun bewusste oder, der Mehrzahl nach, unbewusste: denn wie sollte ein Wort-Symbol jenem innersten Wesen, dessen Abbilder wir selbst, sammt der Welt, sind, entsprechen? Nur als Vorstellungen kennen wir jenen Kern, nur in seinen bildlichen Aeusserungen haben wir eine Vertrautheit mit ihm: ausserdem giebt es nirgends eine directe Brücke, die uns zu ihm selbst führte. Auch das gesammte Triebleben, das Spiel der Gefühle Empfindungen Affecte Willensacte, ist uns — wie ich hier gegen Schopenhauer einschalten muss — bei genauester Selbstprüfung nur als Vorstellung, nicht seinem Wesen nach, bekannt: und wir dürfen wohl sagen, dass selbst der „Wille" Schopenhauer's nichts als die allgemeinste Erscheinungsform eines uns übrigens gänzlich Unentzifferbaren ist. Müssen wir uns also schon in die starre Nothwendigkeit fügen, nirgends über die Vorstellungen hinauszukommen, so können wir doch wieder im Bereich der Vorstellungen zwei Hauptgattungen unterscheiden. Die einen offenbaren sich uns als Lust- und Unlustempfindungen und begleiten als nie fehlender Grundbass alle übrigen Vorstellungen. Diese allgemeinste Erscheinungsform, aus der und unter der wir alles Werden und alles Wollen einzig verstehen und für die wir den Namen „Wille" festhalten wollen, hat nun auch in der Sprache ihre eigne symbolische Sphäre: und zwar ist diese für die Sprache ebenso fundamental, wie jene Erscheinungsform für alle übrigen Vorstellungen. Alle Lust- und Unlustgrade — Aeusserungen *eines* uns nicht durchschaubaren Urgrundes — symbolisiren sich im *Tone des Sprechenden:* während sämmtliche übrigen Vorstellungen durch die *Geberdensymbolik* des Sprechenden bezeichnet werden. Insofern jener Urgrund in allen Menschen derselbe ist, ist auch der *Tonuntergrund* der allgemeine und über die Verschiedenheit der Sprachen hinaus verständliche. Aus ihm entwickelt sich nun die willkürlichere und

ihrem Fundament nicht völlig adäquate Geberdensymbolik: mit der die Mannigfaltigkeit der Sprachen beginnt, deren Vielheit wir gleichnissweise als einen strophischen Text auf jene Urmelodie der Lust- und Unlustsprache ansehen dürfen. Das ganze Bereich des Consonantischen und Vocalischen glauben wir nur unter die Geberdensymbolik rechnen zu dürfen — Consonanten *und* Vocale sind ohne den vor allem nöthigen fundamentalen Ton nichts als *Stellungen* der Sprachorgane, kurz Geberden —; sobald wir uns das *Wort* aus dem Munde des Menschen hervorquellen denken, so erzeugt sich zu allererst die Wurzel des Wortes und das Fundament jener Geberdensymbolik, der *Tonuntergrund,* der Wiederklang der Lust- und Unlustempfindungen. Wie sich unsre ganze Leiblichkeit zu jener ursprünglichsten Erscheinungsform, dem „Willen" verhält, so verhält sich das consonantisch-vocalische Wort zu seinem Tonfundamente.

Diese ursprünglichste Erscheinungsform, der „Wille", mit seiner Scala der Lust- und Unlustempfindungen, kommt aber in der Entwicklung der Musik zu einem immer adäquateren symbolischen Ausdruck: als welchem historischen Process das fortwährende Streben der Lyrik nebenher läuft, die Musik in Bildern zu umschreiben: wie dieses Doppelphänomen, nach der soeben gemachten Ausführung, in der Sprache uranfänglich vorgebildet liegt.

Wer uns in diese schwierigen Betrachtungen bereitwillig, aufmerksam und mit einiger Phantasie gefolgt ist — auch mit Wohlwollen ergänzend, wo der Ausdruck zu knapp oder zu unbedingt ausgefallen ist — der wird nun mit uns den Vortheil haben, einige aufregende Streitfragen der heutigen Aesthetik und noch mehr der gegenwärtigen Künstler sich ernsthafter vorlegen und tiefer beantworten zu können, als dies gemeinhin zu geschehen pflegt. Denken wir uns, nach allen Voraussetzungen, welch ein Unterfangen es sein muss,

Musik zu einem Gedichte zu machen, d. h. ein Gedicht durch Musik illustriren zu wollen, um damit der Musik zu einer Begriffssprache zu verhelfen: welche verkehrte Welt! Ein Unterfangen, das mir vorkommt als ob ein Sohn seinen Vater zeugen wollte! Die Musik kann Bilder aus sich erzeugen, die dann immer nur Schemata, gleichsam Beispiele ihres eigentlichen allgemeinen Inhaltes sein werden. Wie aber sollte das Bild, die Vorstellung aus sich heraus Musik erzeugen können! Geschweige denn, dass dies der Begriff oder, wie man gesagt hat, die „poetische Idee" zu thun im Stande wäre. So gewiss aus der mysteriösen Burg des Musikers eine Brücke in's freie Land der Bilder führt — und der Lyriker schreitet über sie hin —, so unmöglich ist es, den umgekehrten Weg zu gehen, obschon es einige geben soll, welche wähnen, ihn gegangen zu sein. Man bevölkere die Luft mit der Phantasie eines Rafael, man schaue, wie er, die heilige Cäcilia entzückt den Harmonien der Engelchöre lauschen — es dringt kein Ton aus dieser in Musik scheinbar verlorenen Welt, ja stellten wir uns nur vor, dass jene Harmonie wirklich, durch ein Wunder, uns zu erklingen begänne, wohin wären uns plötzlich Cäcilia, Paulus und Magdalena, wohin selbst der singende Engelchor verschwunden! Wir würden sofort aufhören, Rafael zu sein: und wie auf jenem Bilde die weltlichen Instrumente zertrümmert auf der Erde liegen, so würde unsre Malervision, von dem Höheren besiegt, schattengleich verblassen und verlöschen. — Wie aber sollte das Wunder geschehn! Wie sollte die ganz in's Anschauen versunkene apollinische Welt des Auges den Ton aus sich erzeugen können, der doch eine Sphäre symbolisirt, die eben durch das apollinische Verlorensein im Scheine ausgeschlossen und überwunden ist! Die Lust am Scheine kann nicht aus sich die Lust am Nicht-Scheine erregen: die Wonne des Schauens ist Wonne nur dadurch, dass nichts uns an eine

Sphäre erinnert, in der die Individuation zerbrochen und aufgehoben ist. Haben wir das Apollinische im Gegensatz zum Dionysischen irgendwie richtig charakterisirt, so muss uns jetzt der Gedanke nur abenteuerlich falsch dünken, welcher dem Bilde, dem Begriffe, dem Scheine irgendwie die Kraft beimässe, den Ton aus sich zu erzeugen. Man mag uns nicht, zu unserer Widerlegung, auf den Musiker verweisen, der vorhandene lyrische Gedichte componirt: denn wir werden, nach allem Gesagten, behaupten müssen, dass das Verhältniss des lyrischen Gedichtes zu seiner Composition jedenfalls ein anderes sein muss als das des Vaters zu zu seinem Kinde. Und zwar welches?

Hier nun wird man uns, auf Grund einer beliebten ästhetischen Anschauung, mit dem Satze entgegenkommen: „nicht das Gedicht, sondern das durch das Gedicht erzeugte *Gefühl* ist es, welches die Composition aus sich gebiert." Ich stimme nicht damit überein: das Gefühl, die leisere oder stärkere Erregung jenes Lust- und Unlust-Untergrundes, ist überhaupt im Bereich der productiven Kunst das an sich Unkünstlerische, ja erst seine gänzliche Ausschliessung ermöglicht das volle Sich-Versenken und interesselose Anschauen des Künstlers. Hier möchte man mir etwa erwidern, dass ich ja selbst soeben vom „Willen" ausgesagt habe, er komme in der Musik zu einem immer adäquateren symbolischen Ausdruck. Meine Antwort, in einen ästhetischen Grundsatz zusammengefasst, ist diese: *der Wille ist Gegenstand der Musik, aber nicht Ursprung derselben,* nämlich der Wille in seiner allergrössten Allgemeinheit, als die ursprünglichste Erscheinungsform, unter der alles Werden zu verstehn ist. Das, was wir *Gefühle* nennen, ist, hinsichtlich dieses Willens, bereits schon mit bewussten und unbewussten Vorstellungen durchdrungen und gesättigt und deshalb nicht mehr direct Gegenstand der Musik: geschweige denn, dass es diese aus sich erzeugen

könnte. Man nehme beispielsweise die Gefühle von Liebe, Furcht und Hoffnung: die Musik kann mit ihnen auf directem Wege gar nichts mehr anfangen, so erfüllt ist ein jedes dieser Gefühle schon mit Vorstellungen. Dagegen können diese Gefühle dazu dienen, die Musik zu symbolisiren: wie dies der Lyriker thut, der jenes begrifflich und bildlich unnahbare Bereich des „Willens", den eigentlichen Inhalt und Gegenstand der Musik, sich in die Gleichnisswelt der Gefühle übersetzt. Dem Lyriker ähnlich sind alle diejenigen Musikhörer, welche eine *Wirkung der Musik auf ihre Affecte* spüren: die entfernte und entrückte Macht der Musik appellirt bei ihnen an ein *Zwischenreich,* das ihnen gleichsam einen Vorgeschmack, einen symbolischen Vorbegriff der eigentlichen Musik giebt, an das Zwischenreich der Affecte. Von ihnen dürfte man, im Hinblick auf den „Willen", den einzigen Gegenstand der Musik, sagen, sie verhielten sich zu diesem Willen, wie der analogische Morgentraum, nach der schopenhauerischen Theorie, zum eigentlichen Traume. Allen jenen aber, die der Musik nur mit ihren Affecten beizukommen vermögen, ist zu sagen, dass sie immer in den Vorhallen bleiben und keinen Zutritt zu dem Heiligthum der Musik haben werden: als welches der Affect, wie ich sagte, nicht zu zeigen, sondern nur zu symbolisiren vermag.

Was dagegen den Ursprung der Musik betrifft, so habe ich schon erklärt, dass dieser nie und nimmer im „Willen" liegen kann, vielmehr im Schoosse jener Kraft ruht, die unter der Form des „Willens" eine Visionswelt aus sich erzeugt: *der Ursprung der Musik liegt jenseits aller Individuation,* ein Satz, der sich nach unsrer Erörterung über das Dionysische aus sich selbst beweist. An dieser Stelle möchte ich mir gestatten, die entscheidenden Behauptungen, zu denen uns der behandelte Gegensatz des Dionysischen uud des Apollinischen genöthigt hat, noch einmal übersichtlich neben einander zu stellen.

Der „Wille", als ursprünglichste Erscheinungsform, ist Gegenstand der Musik: in welchem Sinne sie Nachahmung der Natur, aber der allgemeinsten Form der Natur genannt werden kann. —

Der „Wille" selbst und die Gefühle — als die schon mit Vorstellungen durchdrungenen Willensmanifestationen — sind völlig unvermögend Musik aus sich zu erzeugen: wie es andernseits der Musik völlig versagt ist, Gefühle darzustellen, Gefühle zum Gegenstand zu haben, während der Wille ihr einziger Gegenstand ist. —

Wer Gefühle als Wirkungen der Musik davonträgt, hat an ihnen gleichsam ein symbolisches Zwischenreich, das ihm einen Vorgeschmack von der Musik geben kann, doch ihn zugleich aus ihren innersten Heiligthümern ausschliesst. —

Der Lyriker deutet sich die Musik durch die symbolische Welt der Affecte, während er selbst, in der Ruhe der apollinischen Anschauung, jenen Affecten enthoben ist. —

Wenn also der Musiker ein lyrisches Lied componirt, so wird er als Musiker weder durch die Bilder noch durch die Gefühlssprache dieses Textes erregt: sondern eine aus ganz andern Sphären kommende Musikerregung *wählt* sich jenen Liedertext als einen gleichnissartigen Ausdruck ihrer selbst. Von einem nothwendigen Verhältniss zwischen Lied und Musik kann also nicht die Rede sein: denn die beiden hier in Bezug gebrachten Welten des Tons und des Bildes stehn sich zu fern, um mehr als eine äusserliche Verbindung eingehen zu können; das Lied ist eben nur Symbol und verhält sich zur Musik wie die ägyptische Hieroglyphe der Tapferkeit zum tapferen Krieger selbst. Bei den höchsten Offenbarungen der Musik empfinden wir sogar unwillkürlich die *Rohheit* jeder Bildlichkeit und jedes zur Analogie herbeigezogenen Affectes: wie z. B. die letzten Beethovenschen Quartette jede Anschaulichkeit, überhaupt das gesammte Reich

der empirischen Realität völlig beschämen. Das Symbol hat angesichts des höchsten, wirklich sich offenbarenden Gottes keine Bedeutung mehr: ja es erscheint jetzt als eine beleidigende Aeusserlichkeit.

Man verarge uns hier nicht, wenn wir auch von diesem Standpunkte aus den unerhörten und in seinen Zaubern nicht auflösbaren *letzten Satz der neunten Symphonie Beethoven's* in unsre Betrachtung ziehn, um über ihn ganz unverhohlen zu reden. Dass dem dithyrambischen Welterlösungsjubel dieser Musik das Schiller'sche Gedicht „an die Freude" gänzlich incongruent ist, ja wie blasses Mondlicht von jenem Flammenmeere überfluthet wird, wer möchte mir dieses allersicherste Gefühl rauben? Ja wer möchte mir überhaupt streitig machen können, dass jenes Gefühl beim Anhören dieser Musik nur deshalb nicht zum schreienden Ausdruck kommt, weil wir, durch die Musik für Bild und Wort völlig depotenzirt, bereits *gar nichts von dem Gedichte Schiller's hören?* Aller jener edle Schwung, ja die Erhabenheit der Schiller'schen Verse wirkt schon neben der wahrhaft naiv-unschuldigen Volksmelodie der Freude störend, beunruhigend, selbst roh und beleidigend: nur dass man sie nicht hört, bei der immer volleren Entfaltung des Chorgesanges und der Orchestermassen, hält jene Empfindung der Incongruenz von uns fern. Was sollen wir also von jenem ungeheuerlichen ästhetischen Aberglauben halten, dass Beethoven mit jenem vierten Satz der Neunten selbst ein feierliches Bekenntniss über die Grenzen der absoluten Musik abgegeben, ja mit ihm die Pforten einer neuen Kunst gewissermassen entriegelt habe, in der die Musik sogar das Bild und den Begriff darzustellen befähigt und damit dem „bewussten Geiste" erschlossen worden sei? Und was sagt uns Beethoven selbst, indem er diesen Chorgesang durch ein Recitativ einführen lässt: „Ach Freunde, nicht diese Töne, sondern lasst uns angenehmere

anstimmen und freudenvollere"! Angenehmere und freudenvollere! Dazu brauchte er den überzeugenden Ton der Menschenstimme, dazu brauchte er die Unschuldsweise des Volksgesanges. Nicht nach dem Wort, aber nach dem „angenehmeren" Laut, nicht nach dem Begriff, aber nach dem innig-freudenreichsten Tone griff der erhabene Meister in der Sehnsucht nach dem seelenvollsten Gesammtklange seines Orchesters. Und wie konnte man ihn missverstehn! Vielmehr gilt von diesem Satze genau dasselbe, was Richard Wagner in Betreff der grossen Missa solemnis sagt, die er „ein rein symphonisches Werk des echtesten Beethoven'schen Geistes" nennt. (Beethoven, S. 47.) „Die Gesangstimmen sind hier ganz im Sinne wie menschliche Instrumente behandelt, welchen Schopenhauer diesen sehr richtig auch nur zugesprochen wissen wollte: der ihnen untergelegte Text wird von uns, gerade in diesen grossen Kirchencompositionen, — nicht seiner begrifflichen Bedeutung nach aufgefasst, sondern er dient, im Sinne des musikalischen Kunstwerkes, lediglich als Material für den Stimmgesang und verhält sich nur deswegen nicht störend zu unsrer musikalisch bestimmten Empfindung, weil er uns keineswegs Vernunftvorstellungen anregt, sondern, wie dies auch sein kirchlicher Charakter bedingt, uns nur mit dem Eindrucke wohlbekannter symbolischer Glaubensformeln berührt." Uebrigens zweifle ich nicht, dass Beethoven, falls er die projectirte zehnte Symphonie geschrieben hätte — zu der noch Skizzen vorliegen —, eben die *zehnte* Symphonie geschrieben haben würde.

Nahen wir uns jetzt, nach diesen Vorbereitungen, der Besprechung der *Oper,* um von ihr nachher zu ihrem Gegenbild in der griechischen Tragödie fortgehen zu können. Was wir im letzten Satze der Neunten, also auf den höchsten Gipfeln der modernen Musikentwicklung, zu beobachten hatten, dass der Wortinhalt ungehört in dem allgemeinen

Klangmeere untergeht, ist nichts Vereinzeltes und Absonderliches, sondern die allgemeine und ewig gültige Norm in der Vocalmusik aller Zeiten, die dem Ursprunge des lyrischen Liedes einzig gemäss ist. Der dionysisch erregte Mensch hat ebensowenig wie die orgiastische Volksmasse einen *Zuhörer,* dem er etwas mitzutheilen hätte: wie ihn allerdings der epische Erzähler und überhaupt der apollinische Künstler voraussetzt. Es liegt vielmehr im Wesen der dionysischen Kunst, dass sie die Rücksicht auf den Zuhörer nicht kennt: der begeisterte Dionysusdiener wird, wie ich an einer früheren Stelle sagte, nur von seinesgleichen verstanden. Denken wir uns aber einen Zuhörer bei jenen endemischen Ausbrüchen der dionysischen Erregung, so müssten wir ihm ein Schicksal weissagen, wie es Pentheus, der entdeckte Lauscher, erlitt: nämlich von den Mänaden zerrissen zu werden. Der Lyriker singt „wie der Vogel singt", allein, aus innerster Nöthigung und muss verstummen, wenn ihm der Zuhörer fordernd entgegen tritt. Deshalb würde es durchaus unnatürlich sein, vom Lyriker zu verlangen, dass man auch die Textworte seines Liedes verstünde, unnatürlich, weil hier der Zuhörer fordert, der überhaupt bei dem lyrischen Erguss kein Recht beanspruchen darf. Nun frage man sich einmal aufrichtig, mit den Dichtungen der grossen antiken Lyriker in der Hand, ob sie auch nur daran gedacht haben können, der umherstehenden lauschenden Volksmenge mit ihrer Bilder- und Gedankenwelt deutlich zu werden: man beantworte sich diese ernsthafte Frage, mit dem Blick auf Pindar und die äschyleischen Chorgesänge. Diese kühnsten und dunkelsten Verschlingungen des Gedankens, dieser ungestüm sich neu gebärende Bilderstrudel, dieser Orakelton des Ganzen, den wir, *ohne* die Ablenkung durch Musik und Orchestik, bei angespanntester Aufmerksamkeit so oft nicht durchdringen können — diese ganze Welt von Mirakeln sollte der griechi-

schen Menge durchsichtig wie Glas, ja eine bildlich-begriffliche Interpretation der Musik gewesen sein? Und mit solchen Gedankenmysterien, wie sie Pindar enthält, hätte der wunderbare Dichter die an sich eindringlich deutliche Musik noch verdeutlichen wollen? Sollte man hier nicht zur Einsicht in das kommen müssen, was der Lyriker ist, nämlich der künstlerische Mensch, der die Musik *sich* durch die Symbolik der Bilder und Affecte denken muss, der aber dem Zuhörer nichts mitzutheilen hat: der sogar, in völliger Entrücktheit, vergisst, wer gierig lauschend in seiner Nähe steht. Und wie der Lyriker seinen Hymnus, so singt das Volk das Volkslied, für sich, aus innerem Drange, unbekümmert, ob das Wort einem Nichtmitsingenden verständlich ist. Denken wir an unsre eignen Erfahrungen im Gebiete der höheren Kunstmusik: was verstanden wir vom Texte einer Messe Palestrina's, einer Cantate Bach's, eines Oratoriums Händel's, wenn wir nicht etwa selbst mitsangen? Nur für den *Mitsingenden* giebt es eine Lyrik, giebt es Vocalmusik: der Zuhörer steht ihr gegenüber als einer absoluten Musik.

Nun aber beginnt die *Oper,* nach den deutlichsten Zeugnissen, mit der *Forderung des Zuhörers, das Wort zu verstehen.* Wie? Der Zuhörer *fordert?* Das Wort soll verstanden werden?

Die Musik aber nun gar in den Dienst einer Reihe von Bildern und Begriffen zu stellen, sie als Mittel zum Zweck, zu ihrer Verstärkung und Verdeutlichung, zu verwenden — diese sonderbare Anmaassung, die im Begriff der „Oper" gefunden wird, erinnert mich an den lächerlichen Menschen, der sich mit seinen eignen Armen in die Luft zu heben versucht: was dieser Narr, und was die Oper nach jenem Begriffe versuchen, sind reine Unmöglichkeiten. Jener Opernbegriff fordert nicht etwa von der Musik einen Missbrauch,

sondern — wie ich sagte — eine Unmöglichkeit! Die Musik *kann* nie Mittel werden, man mag sie stossen, schrauben, foltern: als Ton, als Trommelwirbel, auf ihren rohesten und einfachsten Stufen überwindet sie noch die Dichtung und erniedrigt sie zu ihrem Wiederschein. Die Oper als Kunstgattung nach jenem Begriff ist somit nicht sowohl Verirrung der Musik, als eine irrthümliche Vorstellung der Aesthetik. Wenn ich übrigens hiermit das Wesen der Oper für die Aesthetik rechtfertige, so bin ich natürlich weit entfernt, damit schlechte Opernmusik oder schlechte Operndichtungen rechtfertigen zu wollen. Die schlechteste Musik kann immer noch der besten Dichtung gegenüber den dionysischen Weltuntergrund bedeuten, und die schlechteste Dichtung Spiegel, Abbild und Wiederschein dieses Untergrundes sein, bei der besten Musik: so gewiss nämlich der einzelne Ton, dem Bild gegenüber, bereits dionysisch, und das einzelne Bild, sammt dem Begriff und Wort, der Musik gegenüber, bereits apollinisch ist. Ja selbst schlechte Musik sammt schlechter Poesie kann noch über das Wesen der Musik und der Poesie belehren.

Wenn also zum Beispiel Schopenhauer die Norma Bellini's als Erfüllung der Tragödie, hinsichtlich ihrer Musik und Dichtung, empfand, so war er, in seiner dionysisch-apollinischen Erregung und Selbstvergessenheit, dazu völlig berechtigt, weil er Musik und Dichtung in ihrem allgemeinsten, gleichsam philosophischen Werthe, als Musik und Dichtung überhaupt, empfand: während er mit jenem Urtheil einen nur wenig gebildeten, d. h. historisch vergleichenden Geschmack bewies. Uns, die wir in dieser Untersuchung absichtlich jeder Frage nach dem historischen Werthe einer Kunsterscheinung aus dem Wege gehen und nur die Erscheinung selbst, in ihrer unveränderten gleichsam ewigen Bedeutung, somit auch in ihrem *höchsten Typus,* in's Auge zu fassen uns bemühn — uns gilt die Kunstgattung der Oper als ebenso

berechtigt wie das Volkslied, insofern wir in beiden jene Vereinigung des Dionysischen und Apollinischen vorfinden und für die Oper — nämlich für den höchsten Typus der Oper — eine analoge Entstehung voraussetzen dürfen wie für das Volkslied. Nur insofern die uns historisch bekannte Oper seit ihrem Anfang eine völlig verschiedene Entstehung hat als das Volkslied, verwerfen wir diese „Oper": als welche sich zu jenem eben von uns vertheidigten Gattungsbegriff der Oper verhält wie die Marionette zum lebenden Menschen. So gewiss auch die Musik nie Mittel, im Dienste des Textes, werden kann, sondern auf jeden Fall den Text überwindet: so wird sie doch sicherlich schlechte Musik, wenn der Componist jede in ihm aufsteigende dionysische Kraft durch einen ängstlichen Blick auf die Worte und Gesten seiner Marionetten bricht. Hat ihm der Operndichter überhaupt nicht mehr als die üblichen schematisirten Figuren mit ihren ägyptischen Regelmässigkeit geboten: so wird der Werth der Oper um so höher sein, je freier, unbedingter, dionysischer die Musik sich entfaltet und je mehr sie alle sogenannten dramatischen Anforderungen verachtet. Die Oper in diesem Sinn ist dann freilich im besten Falle gute Musik und nur Musik: während die dabei abgespielte Gaukelei gleichsam nur eine phantastische Verkleidung des Orchesters, vor allem seiner wichtigsten Instrumente, der Sänger, ist, von der der Einsichtige sich lachend abwendet. Wenn die grosse Masse sich gerade an *ihr* ergötzt und die Musik dabei nur *gestattet:* so geht es ihr wie allen denen, die den goldenen Rahmen eines guten Gemäldes höher als dieses selbst schätzen: wer möchte solchen naiven Verirrungen noch eine ernsthafte oder gar pathetische Abfertigung gönnen?

Was wird aber die Oper als „dramatische" Musik zu bedeuten haben, in ihrer möglichst weiten Entfernung von reiner, an sich wirkender, allein dionysischer Musik? Denken

wir uns ein buntes leidenschaftliches und den Zuschauer fortreissendes Drama, das als Action bereits seines Erfolges sicher ist: was wird hier „dramatische" Musik noch hinzuthun können, wenn sie nichts davonnimmt? Sie *wird* aber erstens viel davonnehmen: denn in jedem Momente, wo einmal die dionysische Gewalt der Musik in den Zuhörer einschlägt, umflort sich das Auge, das die Action sieht, das sich in die vor ihm auftretenden Individuen versenkt hat: der Zuhörer *vergisst* jetzt das Drama und wacht erst wieder für dasselbe auf, wenn ihn der dionysische Zauber losgelassen hat. Insofern die Musik aber den Zuhörer das Drama vergessen macht, ist sie noch nicht „dramatische" Musik: was ist das aber für Musik, die keine dionysische Gewalt auf den Hörer äussern *darf?* Und wie ist sie möglich? Sie ist möglich als *rein conventionelle Symbolik,* in der die Convention alle natürliche Kraft ausgesogen hat: als Musik, die sich zu Erinnerungszeichen abgeschwächt hat: und ihre Wirkung hat darin ihr Ziel, den Zuschauer an etwas zu mahnen, was ihm beim Anblick des Dramas, zu dessen Verständniss, nicht entgehn darf: wie ein Trompetensignal für das Pferd eine Aufforderung zum Trabe ist. Endlich wäre noch vor Beginn des Dramas und in Zwischenscenen oder in langweiligen, für die dramatische Wirkung zweifelhaften Stellen, ja selbst in seinen höchsten Momenten, eine andere, nicht mehr rein conventionelle Erinnerungsmusik erlaubt, nämlich *Aufregungsmusik,* als Stimulanzmittel für stumpfe oder abgespannte Nerven. Diese beiden Elemente vermag ich allein in der sogenannten dramatischen Musik zu unterscheiden: eine conventionelle Rhetorik und Erinnerungsmusik und eine vor allem physisch wirkende Aufregungsmusik: und so schwankt sie zwischen Trommellärm und Signalhorn einher, wie die Stimmung des Kriegers, der in die Schlacht zieht. Nun aber verlangt der durch Vergleichung gebildete und an reiner Musik sich

erlabende Sinn für jene beiden missbräuchlichen Tendenzen der Musik eine *Maskerade;* es soll „Erinnerung" und „Aufregung" geblasen werden, aber in guter Musik, die an sich geniessbar, ja werthvoll sein muss: welche Verzweiflung für den dramatischen Musiker, der die grosse Trommel maskiren muss durch gute Musik, die aber doch nicht „rein musikalisch" sondern nur aufregend wirken darf! Und nun kommt das grosse mit tausend Köpfen wackelnde Philister-Publicum und geniesst diese sich immer vor sich selbst schämende „dramatische Musik" mit Haut und Haar, ohne etwas von ihrer Scham und Verlegenheit zu merken. Vielmehr fühlt es sein Fell angenehm gekitzelt: ihm wird ja gehuldigt in allen Formen und Weisen, ihm dem zerstreuungssüchtigen mattäugigen Genüssling, der Aufregung braucht, ihm dem eingebildeten Gebildeten, der an gutes Drama und gute Musik wie an gute Kost sich gewöhnt hat, ohne übrigens viel daraus zu machen, ihm dem vergesslichen und zerstreuten Egoisten, der zum Kunstwerke mit Gewalt und mit Signalhörnern zurückgeführt werden muss, weil fortwährend ihm eigensüchtige Pläne, auf Gewinn oder Genuss gerichtet, durch den Kopf kreuzen. Wehselige dramatische Musiker! „Beseht die Gönner in der Nähe! Halb sind sie kalt, halb sind sie roh." „Was plagt ihr armen Thoren viel, zu solchem Zweck, die holden Musen?" Und dass diese von ihnen geplagt, ja gemartert und geschunden werden — sie leugnen es selbst nicht, die Aufrichtig-Unglücklichen!

Wir hatten ein leidenschaftliches den Zuhörer fortreissendes Drama vorausgesetzt, das auch ohne Musik seiner Wirkung gewiss sei: ich fürchte, das was an ihm „Dichtung" und *nicht* eigentliche „Handlung" ist, wird sich zu wahrer Dichtung ähnlich verhalten wie die dramatische Musik zur Musik überhaupt; es wird Erinnerungs- und Aufregungsdichtung sein. Die Poesie wird als Mittel dienen, um conventionsmässig an

Gefühle und Leidenschaften zu erinnern, deren Ausdruck durch wirkliche Dichter gefunden und mit ihnen berühmt, ja normal geworden ist. Sodann wird ihr zugemuthet werden, der eigentlichen „Handlung", sei das nun eine criminalistische Schreckensgeschichte oder eine verwandlungstolle Zauberei, in den gefährlichen Momenten aufzuhelfen und um die Rohheit der Action selbst einen verhüllenden Schleier zu breiten. Im Gefühl der Scham, dass die Dichtung nur Maskerade ist, die kein Tageslicht verträgt, verlangt nun eine solche „dramatische" Dichterei nach der „dramatischen" Musik: wie anderseits dem Dichterling solcher Dramen wieder der dramatische Musiker auf dreiviertel des Wegs entgegenläuft, mit seiner Begabung zur Trommel und zum Signalhorn und seiner Scheu vor echter, sich vertrauender und selbstgenugsamer Musik. Und nun sehn sie sich und umarmen sich, diese apollinischen und dionysischen Caricaturen, dieses par nobile fratrum!

2. Entwürfe und Gedanken.

a) Zum Plan.

160

Zwei Kunstwelten: was entsteht, wenn beide neben einander vor uns hintreten?

Schilderung Schopenhauer's und Wagner's. Weiter zu gehen: aus der dionysischen Welt strebt das Bild an's Licht.

Verwandlung in den Mythus.

Die *tragische* Tendenz als Wirkung vom Geist der Musik.

Beispiel die Entwicklung der Lyrik zur Tragödie: ein Ringen des Geistes der Musik nach typischer Offenbarung.

Allmähliches Entschwinden des Dionysischen und Consequenzen.

Umgekehrt in der *modernen* Welt: Rückkehr des germanischen Geistes zu sich selbst. Ueberhandnehmen des dionysischen Geistes, der nach einer Offenbarung sucht. Gleichzeitig die ernsthafteste Philosophie: Kant und das deutsche Heer.

Wirkungen Wagner's. Geburt der Tragödie aus Musik.

Allmählich entschwindet die *tragische Metaphysik* aus der Tragödie. Die *Reflexion der Dichter* ist überhaupt *oberflächlicher* als das Wesen der Tragödie selbst. Gerechtigkeitsbegriff des Aeschylus, die Sophrosyne (unvollkommen erreichter Buddhismus) des Sophokles.

Euripides eine *unmusikalische* Natur: höchste Lust an der leidenschaftlichen Declamation, an der Sophistik des Verbrechers, an dem Untergange ohne metaphysische Weihe.

161

Für die Einleitung.

Die ästhetische Bildung *leitet* unsre Production: wir sind gelehrte Künstler. Tasten nach Mustern. Es giebt keinen lehrreicheren Moment als Wagner's Erscheinen.

Die Griechen helfen uns mehr als unsere Aesthetiker, in ihrer Hauptunterscheidung des Dionysischen und Apollinischen.

Ganz ohne Kunstprincipien. Dieser Erkenntnissmangel macht die Besprechung Wagner's jetzt so schwierig: wozu kommt, dass die gesammte liberale Welt sich gegen den Geist der Musik wehrt und seine philosophische Verdeut-

lichung. Die Musik hebt die Civilisation auf wie das Sonnenlicht das Lampenlicht.

Ebendeshalb ist auch die *griechische Welt* noch eine völlig unerkannte. Mein Weg, einen Zugang vom Geist der Musik und einer ernsthaften Philosophie aus zu finden.

Ich erkenne die *einzige* Lebensform in der griechischen: und betrachte Wagner als den erhabensten Schritt zu deren Wiedergeburt im deutschen Wesen.

162

Inhaltsangabe von „Musik und Tragödie".

Einleitung. An Wagner ist unsre Aesthetik zu Schanden geworden. Es fehlt ihr der Einblick in die Urphänomene. Sie verräth, dass ihr künstliche nachgemachte Vorbilder vorliegen. Für mich erläutert das leibhaft geschaute Phänomen Wagner's zuerst negativ, dass wir die griechische Welt bis jetzt nicht verstanden haben, und umgekehrt finden wir dort die einzigen Analogien zu unserm Wagnerphänomen.

Hauptunterscheidung der dionysischen und der apollinischen Kunst: jede mit verschiedener Metaphysik.

Hauptfrage: welches ist das Verhältniss beider Kunsttriebe zu einander?

Dies erklärt die Geburt der Tragödie: hier nimmt die apollinische Welt die dionysische Metaphysik in sich auf.

Ungeheure Zeitperiode: wir erkennen in dieser Kunstform die Möglichkeit, trotz der Erkenntniss zu leben. Die Form des *tragischen Menschen.*

Für die Deutschen ist es eine Art „Wiederbringung aller Dinge". Mächtiger Kampf der Civilisation gegen den Geist der Musik.

Die griechische Welt als die einzige und tiefste Lebensmöglichkeit. Wir erleben das Phänomen wieder, das uns entweder nach Indien oder nach Griechenland treibt. Dies das Verhältniss von Schopenhauer und Wagner.

Um diese Erkenntniss von der Musik zu bekommen, musste sie durch Bach Beethoven Wagner sich gleichsam wiederfinden und aus dem Dienst der Civilisation erlösen. Sei die griechische Musik, welche sie wolle, die Katharsisschilderung des Aristoteles erlaubt uns den Analogieschluss, dass sie für die Griechen dieselbe Wirkung hatte wie für uns, d. h. dass sie also nicht herabgesunken war zur gefälligen Kunst.

Nur wird die Musik eine unendliche Steigerung sein müssen, weil sie eine viel ausgebreitetere Welt der Erkenntniss zu überwinden hat. Das Wissen und die Musik lässt uns eine deutsche Wiedergeburt der hellenischen Welt ahnen: — der wir uns widmen wollen.

Mittel wie die Schrift zu lesen: solche welche durch die Musik mit brünstiger Phantasie in das innere Verständniss hineingeleitet worden sind. Für Philologen: der allergrösste Theil ist im strengsten Sinne beweisbar: freilich nur für solche, welche die Grundsätze Schopenhauers billigen. Für Künstler: — —

Für Philologen: der alte triviale Standpunkt ist unmöglich.

Wagner: Verhältniss von Text zur Musik. Grosse Symphonie.

Die Tristanempfindung. Unerträglich — wenn ohne Kunst.

Die mythische Empfindung. Ganz andre weihevolle Empfindung zu constatiren.

Die Rückkehr zur *Sage* — im Gegensatz zur idyllischen Schäferei.

„Die kraftvolle dramatische Skizze."

Die wagnerischen Helden aus Musik geboren.
Die „tragische Idylle".
Die Bayreuther Aufführung?
— Zur Belehrung für Philologen: Einheit von Dichter und Musiker.
Die Erziehung durch Musik bei den Griechen.

Das Verschwinden des Dionysischen in der Tragödie: Ende des Mythus, Verwendung der Musik als Aufregungsmittel, die Leidenschaft, die veränderte Metaphysik, deus ex machina an Stelle des metaphysischen Trostes.
Umgekehrter Process in der Entwicklung der Oper. Die heroische Oper in ihrem Uebergange in die *Tragödie*.
Kurze Kritik der Oper in ihrem Ursprung, 2) in ihrem Wesen, nach dem Standpunkt des Apollinischen und Dionysischen.
Wagner's ästhetische Lösung des Opernproblems.
Wiederherstellung des Mythus.
Die tragische Weltanschauung.
Eine deutsche Wiedergeburt.
Zum Schluss an die „Nibelungen" zu erinnern.

b) Zur Ausführung. — Richard Wagner

163

Die Alten ihren Dramen gegenüber nicht pathologisch: als potenzirte Schauspieler. Bei uns Dichter und Zuschauer pathologisch. Wodurch heben wir das Drama auf eine ideale Höhe: durch den Chor? Im rein *Unmöglichen* ist vielleicht wieder eine ästhetische Stimmung möglich. Durch die *Stilistik und Convention* der *französischen* Tragödie? Beides versuchen unsere Dichter.

Der Mangel des Symbols in unserer modernen Welt. Verständniss der Welt in Symbolen ist die Voraussetzung einer grossen Kunst. Für uns ist die Musik zum Mythus, zu einer Welt von Symbolen geworden: *wir verhalten uns zur Musik wie der Grieche zu seinen symbolischen Mythen.*

Eine Menschheit, die die Welt nur abstract, nicht in Symbolen sieht, ist kunstunfähig. Wir haben die Idee an Stelle des Symbols, daher die *Tendenz* als künstlerischen Leitstern.

Nun giebt es Menschen, die die Welt als Musik, also symbolisch verstehen. Das musikalische Anschauen der Dinge ist eine neue Kunstmöglichkeit.

Also ein *Ereigniss* nicht auf seine darinliegenden Ideen, sondern auf seine *Musiksymbolik* hin ansehn: d. h. die dionysische Symbolik wird fortwährend bei irgend einem Dinge empfunden. Die antike Fabel symbolisirte das Dionysische (in Bildern). Jetzt symbolisirt das Dionysische das Bild.

Das Dionysische wurde durch das Bild erklärt.

Jetzt wird das Bild durch das Dionysische erklärt.

Also völlig umgekehrtes Verhältniss.

Wie ist das möglich? — Wenn das Bild doch Gleichniss des Dionysischen sein kann? — Die Alten suchen das Dionysische durch das Gleichniss des Bildes zu fassen. Wir setzen das dionysische Verständniss voraus und suchen das Bildgleichniss zu fassen. Wir und sie vergleichen: ihnen lag an dem Gleichnissartigen des Bildes: uns am Allgemein-Dionysischen.

Ihnen war die Bilderwelt das an sich Klare, uns ist es das Dionysische.

164

Einwirkung *der alten Musik* auf die Affecte ausserordentlich bestimmt. Die antike Musik wird als Willenssprache verstanden, daher ihr ungelöster Bund mit der Lyrik.

Der *Tragiker* betrachtet sich als *Lehrer* zum *Besser*werden des Volks. *Moralischer* Gesichtspunkt.

Unsere Kunstempfindung ist auch eine *moralische,* aber die tragische Erkenntniss des Bessergewesenseins: sentimentalisch.

Dass die griechische Welt durch Plastik, die moderne durch Musik charakterisirt werde, ist ganz irrthümlich. Die griechische hat vielmehr die volle Vereinigung des Dionysischen und des Apollinischen.

165

Wenn die Erfinder der Oper glaubten, im Recitativ den Usus der Griechen nachzuahmen, so war dies eine idyllische Täuschung. Die griechische Musik darin die idealste, dass sie auf Wortbetonung, überhaupt auf das sorgfältige Uebereinstimmen der kleinsten Willensregungsspitzen im Worte mit den Arsen gar keine Rücksicht nimmt. Sie kennt überhaupt das musikalische Accentuiren nicht: die Wirkung beruht im *Zeitrhythmus* und der *Melodie,* nicht im Rhythmus der *Stärken.* Der Rhythmus wurde nur *empfunden,* er kam nicht durch die *Betonung* zum Ausdruck. Vielmehr *betonten* sie nach dem *Gedankengehalt.* Höhe und Tiefe der Note, These oder Arse des Taktes hatten mit ihm nichts zu thun. Dagegen war das Gefühl für die *Tonleitern* und die *Zeitrhythmen* auf das feinste entwickelt. Man sieht an der Tanzbegabung dieses Volkes seine ungeheure rhythmische ποικιλία: während unsre rhythmischen Verhältnisse einen engen Schematismus haben.

166

Woher entsteht die Theorie von der *Nachahmung*? Und vom charakteristischen Stil? — Die Musik hatte noch nicht die zarteste Form ausgebildet: der charakteristische Stil und

die Musik vertrugen sich nicht. Der Gedanke war noch nicht *durchwärmt* genug.

Die Geburt des *Gedankens aus Musik* zeigt sich bei Sophokles eben erst schattenhaft in der *Weltbetrachtung*. Bei Shakespeare Vollendung: eigentlich germanisch, Gedanken aus Musik zu gebären.

Dass *Musik Gedanken* erzeugen kann? Zunächst Bilder, Charaktere, dann Gedanken.

Der *antike Mythus* ist meist aus *Musik* geboren. Eine Bilderreihe. Es sind die *tragischen* Mythen.

Worin liegt die Verwandtschaft der *Musik* und des *Tragischen?* Das Tragische spricht die allgemeinste Form des Seins aus?

Und wodurch unterscheidet sich das *Lyrische* vom *Tragischen?*

Das *Tragische* kann ja nur eine Steigerung des *Lyrischen* sein: im Gegensatz zum Epischen.

Die Auflösung der *Musik* in einen *Mythus* ist das *Tragische*. Der tragische Mythus verhält sich zur Lyrik, wie das Epos zum Gemälde.

Was ist hier der *Mythus?* Eine Geschichte, eine Kette von Ereignissen ohne „fabula docet", aber als Ganzes Interpretation der Musik. Die Lyrik eine Reihe von Affecten als Interpretation der Musik. Der tragische Mythus Darstellung eines Leidens als Interpretation der Musik.

167

Das Epos: Geschichte als Reihe von Bildern. Relief.

Die Tragödie: Geschichte als Reihe von Affecten.

Das speciell *Dramatische* gehört *nicht* zum Wesen des Tragischen: es giebt auch ein dramatisches Epos.

Der tragische Chor sieht den Mythus wie der Rhapsode

das Epos. Aber der Rhapsode erzählt ihn. Und zuerst *erzählte der Chor auch die Tragödie.* Wie sich Stesichorus zu Homer verhält — so jener tragische Chor zu den Rhapsoden.

Warum ist die Wirkung des *Sänger-Schauspielers,* des musikalischen Dramatikers, so ungeheuer? Der Ton wird sofort als *Affectsprache* verstanden. Die *rein musikalische* Wirkung ist sogleich depotenzirt zu einer *Affectwirkung.* Darin liegt — gegenüber dem absoluten Sänger, der nur Instrument ist — jenes *Idyllische.* Die Kunst *erscheint* als *Affectwirkung.*

168

Sokrates und Euripides — zur Erklärung des *romanischen Schauspiels.* Dessen Grundirrthum: es soll ein sokratisches Problem gelöst werden, ein Vernunftsatz, der jetzt die Poesie erzeugen soll. Hier wird der lyrische Dichter mit dem leidenschaftlichen Menschen verwechselt: an Stelle des musikalischen Untergrundes tritt der Affect. Ein Vernunftsatz wird durch Affecte erklärt. Oder: der Affect, durch einen Vernunftsatz niedergehalten, wird in Aufregung dargestellt.

An die Stelle des musikalischen Untergrundes ist der Affect getreten. An die Stelle der Bilderausführung der Vernunftsatz, der jetzt ein Beispiel des Affectes sucht.

Insofern ist der unmusikalische *Zuhörer* zum Dichter geworden. Oder: der *Zuhörer hat das Drama der Romanen bestimmt.*

Wir verstehn Shakespeare und Beethoven auf Grund unserer romanischen Verwöhnung.

169

Die romanischen Formen d. h. ihr Schematismus beseitigt: deshalb muss der lateinische Reim mit seinen gleichen Zeilen fallen. Werth des *Stabreims* der rhythmischen Freiheit wegen. Rhythmische Befreiung durch Wagner.

Die Musik die „subjectivste" Kunst: worin eigentlich nicht Kunst? In dem „Subjectiven" d. h. sie ist rein pathologisch, soweit sie nicht reine unpathologische *Form* ist. Als Form ist sie der *Arabeske* am nächsten verwandt. Dies der Standpunkt Hanslick's. Die Compositionen, bei denen die „unpathologisch wirkende Form" überwiegt, besonders Mendelssohn's, erhalten dadurch einen classischen Werth.

Der *Zuhörer* ist nicht der *ästhetische* Mensch: das Publicum wird gereinigt und geweiht durch die Kunst, zum religiös-sittlichen Menschen.

Der *„Kritiker"* der „eingebildete ästhetische Mensch". Nur der Genius ist Kritiker d. h. er entscheidet über das Grosse und die Kleinen sprechen dann nach.

170

Die Wortmusik soll zunächst auf die Affecte des Zuhörers wirken, als deklamirtes Wort: die Musik ist auf den *Nichtmusiker* berechnet, der ihr nur mit Affecten beikommt.

Dieser affectuose Nichtmusiker ist der geträumte *Urzuhörer,* der die Gesetze dictirt: er will einfache und starke Empfindungen erregt haben und dem Gedanken entfliehn (der ihm die moderne Zeit repräsentirt).

An Stelle der *Empfindung* verlangt er auch oft nur das *Reizende* oder *Aufregende.* Hier liegt immer der Weg offen

für die üppige Pracht und Sinnlichkeit der Oper: aus Gedankenflucht.

171

Das Symbol — in der ursprünglichen Periode als die *Sprache* für das *Allgemeine,* in der späteren als Erinnerungsmittel an den *Begriff.*

Die Musik recht eigentlich Sprache des Allgemeinen. In der Oper wurde sie zur Symbolik des Begriffs gebraucht. Dies setzt voraus einen grossen Reichthum von gebräuchlichen, sofort verständlichen, das heisst begrifflich verständlichen Formen.

Hier ist die Gefahr da, dass alles auf den *Begriffsinhalt* ankommt und die *Musikform* selbst zu Grunde geht. Insofern ist der *Begriff* der *Tod* der *Kunst,* als er sie zum Symbol herabzieht.

172

Der *idyllische* Urbegriff der *Oper:* hier wird die Unmöglichkeit der Kunst in der neueren, vom Mittelalter erlösten Welt klar. Man benutzt die Symbole der Musik zur Darstellung einer geträumten Urzeit d. h. einer *künstlerischen* Zeit. (Die katholische Welt konnte noch eine Kunst erzeugen.) Die Renaissance gebar die *Oper.*

Das Publicum zwang jetzt den Künstler: es war die Sehnsucht der *Gebildeten,* nach einem künstlerischen Leben.

Die Oper hat jetzt in dem *idealen* Stil geherrscht. Die classische Tragödie der Franzosen ist eine Nachahmung der *heroischen* Oper.

Goethe giebt zu, dass er *pathologisch* dichte: ob nicht die grossen Griechen auch der Tragödie gegenüber unpatho-

logisch dichteten? Gewiss. Sie waren ohne jede Leidenschaft dabei.

Wir gebrauchen die Musik als eine noch nicht in Begriffe aufgelöste Kunst.

Der Fortschritt zur *Symphonie,* bei Wagner. Ein Nebeneinander beider Welten ohne Beeinträchtigung. Der Mimus der Alten (bei Lucian) zu vergleichen.

Die *antike Tragödie:* der Chor, der einen apollinischen Traum träumt.

173

Die *heroische Oper* d. h. vor allem die historische. Der pastorale Charakter wird abgestreift. Die *ausgezeichnet edeln* Menschen: idyllische Tugendschwärmerei. — Die französische Tragödie und Schiller sind mit einem solchen moralischen Gefühl als Analoga der heroischen Oper zu messen. — Also Flucht aus dem Paradies der Menschen in die grossartigen Tugendmomente der Geschichte: in's *Paradies der Menschengüte.*

Die *Räuber* (Karl Moor, Plutarch, die grossen Menschen).

174

Ich glaube, dass wir, wenn wir nicht Künstler sind, die Kunst nur an idyllischen Stimmungen und idyllisch verstehn. Das ist unser modernes Loos: wir geniessen also als *moralische* Wesen. Die griechische Welt ist vorbei.

175

Wenn Richard Wagnet der Musik den Charakter des „Erhabenen" zuschreibt, im Gegensatz zum Gefällig-Schönen, so zeigt sich hierin die *moralische* Seite der neueren Kunst.

Jener *Wille,* der unter allen Gefühlen und Erkenntnissen sich bewegt und den die Musik darstellt, er ist der empirischen Welt gegenüber ein *paradiesisch-ahnungsreicher Urzustand,* der sich zur Welt verhält wie die Idylle zur Gegenwart.

Wir geniessen diesen *Urzustand* mit der moralischen Empfindung des Erhabenen, des Nicht-wieder-zu-erreichens, es sind die *„Mütter"* des Daseins: dorther haben wir die wahre Helena, die Musik, zu holen.

176

Die neue Bildung der Renaissance, mit ihrem Anschluss an's Alterthum, suchte auch eine entsprechende neue Kunst: während in Malerei Plastik und Palestrina das Mittelalter zu seinem höchsten Abschluss kam.

Der Boden der neuen Kunst ist nicht mehr das *Volk,* wohl aber versteht man das Volk idyllisch und strebt nach ihm hin. Die *Arie* und der *moderne Staat,* beide mit der Sehnsucht nach dem Volke, doch in ewiger Entfernung zugleich. Dadurch hat der Volksbegriff etwas Magisches bekommen: in seiner Verehrung spricht sich die Entfremdung von ihm aus.

Das *Individuum* herrscht, d. h. es enthält jetzt in sich die Kräfte, die früher in grossen Massen latent lagen. Das Individuum als Extract des Volkes: Absterben zu Gunsten einer Blüthe. Es ist unmöglich, die jetzigen Bildungsziele wieder als Massenziele (zum Beispiel die Kreuzzüge) hinzustellen.

Wie verhält sich dazu die Kunst? Sie feiert das Individuum, d. h. den Menschen.

177

Dieser *idyllische* Zug der Neuzeit ist ihr so eigenthümlich,

dass sie ihn, als idyllisch, gar nicht sofort begreift. — Man versteht ihn aber, wenn man das *naive Volkslied* zur Vergleichung hinzunimmt.

Die *römische* Poesie ist an sich unmusikalisch.

Bei Gluck: Rückkehr von der Unnatur der Sänger zum Idyllischen der Wortmusik: und zu antiken Stoffen.

Die Ausartung der Idylle nach dem Prächtigen, Ueppigen, Reizenden.

Bei Mozart Rückkehr zu einfacher Musik: idealisirte Serenaden, Arien, Buffopartien, kurz germanisch angehauchte Rückkehr zur italiänischen Volkskomödie.

178

Die *neue Stellung* der *Kunst* als eine rührende Erinnerung an eine künstlerische Zeit. Das *Volkslied* wird nur unter dieser *Empfindung* genossen.

Die *Musik als allgemein-unnational-unzeitliche Kunst* ist die *einzige blühende.* Sie vertritt für uns die *ganze* Kunst und die künstlerische Welt. Darum erlöst sie.

179

Das Volkslied — einzig wahrhaft volksthümliche Kunst?

Ist das Volkslied nicht vielleicht das Ueberbleibsel der ehemaligen Kunstmusik?

Haben die Griechen ein Volkslied? — Nein.

Goethe und das Volkslied: einzige echte Form der Kunst?

Es *wirkt auf uns durch das Medium des Idyllisch-Elegischen. Das Volkslied zeigt, was wir von der Kunst wollen.*

Das Volkslied *wirkliches Regulativ* und *anerkannte Macht — wirkt elegisch* — zeigt, ποῦ καὶ πόθεν ἡμῖν ἐστιν ἡ τέχνη.

Auch Shakespeare geniessen wir so, als *Natur.*

Der Cultus der Natur: das ist unsere wahrhafte Kunstempfindung.

Je mächtiger und zauberischer die Natur dargestellt wird, um so mehr glauben wir an sie.

Goethe *über die Natur* — als Jüngling (Bd. 40, 389).

Die *Kunst* ist für uns *Beseitigung der Unnatur,* Flucht vor der Cultur und Bildung.

Wir erfreuen uns der *Leidenschaft* — als einer *natürlichen Kraft.* Darum sind unsre Dichter pathologisch.

Die *germanische Ansicht von der Natur* — nicht die aufklärerische des Romanismus, mit seinem Emile.

Der germanische Pessimismus — dabei starre Moralisten, Schopenhauer und kategorischer Imperativ!

Wir thun unsre Pflicht und *verwünschen die ungeheure Last der Gegenwart* — wir *brauchen* eine besondere Art der Kunst. Sie hält für uns Pflicht und Dasein zusammen. Dürer's Bild vom Ritter Tod und Teufel als Symbol unseres Daseins.

180

Wem nun die ganze, bisher in dieser Abhandlung dargelegte Kunstlehre in Fleisch und Blut übergegangen ist: wozu vor allem gehört, dass ihre Grundlage, die Thatsache des Dionysischen und Apollinischen, bereits in ihm, in der Form unbewusster Anschauungen, vorhanden war — wer über die ewige Gültigkeit jener beiden Kunsttriebe und ihre nothwendigen Verhältnisse mit uns instinctiv, d. h. durch die weiseste Lehrerin Natur belehrt und überzeugt worden ist, der darf sich jetzt freien Blicks den analogen Erscheinungen der Gegenwart gegenüberstellen, als ein Beschaulicher, der nichts für sich, aber für die ganze Welt die Wahrheit will. Er hat seinen Blick bereits an einer Reihe

historischer Vergangenheiten erprobt und gekräftigt und muss nun verlangen, auch angesichts der Wirklichkeit zu Worte kommen zu dürfen. Die Geschichte nämlich belehrt nie direct, sie beweist nur durch Beispiele: und auch die um uns vorhandene Wirklichkeit kann uns zu keiner tieferen Erkenntniss verhelfen, sondern letztere nur bestätigen und exemplificiren. Gerade unserer Zeit, mit ihrer sich „objectiv", ja voraussetzungslos gebärdenden Geschichtsschreibung, möchte ich zurufen, dass diese „Objectivität" nur erträumt ist, dass vielmehr auch jene Geschichtsschreibung — soweit sie nicht trockene Urkundensammlung ist, nichts als eine *Beispielsammlung* für allgemeine philosophische *Sätze* zu bedeuten hat, von deren *Werth* es abhängt, ob die Beispielsammlung dauernde oder höchst zeitweilige Geltung verdient. Sollte das letztere sich ergeben, so lag es gewiss an der modischen Flachheit und gewähnten „Selbstverständlichkeit" der philosophischen Anschauungen, mit denen so ein „objectiver" Historiker Menschen und Geschicke sich zu illustriren genöthigt ist. Nur der ernste und selbstgenugsame, allen eiteln Begehrungen enthobene Denker sieht etwas in der Geschichte, was der Rede werth ist: nur für die begierdelosen Augen des Philosophen spiegelt die Geschichte ewige Gesetze wieder, während der mitten im Strome des egoistischen Willens stehende Mensch, wenn er Gründe hat die Maske der Objectivität vorzunehmen, sich bescheiden muss, die Nomenclatur der Ereignisse und gleichsam ihre äusserste Rinde mit beleidigender Gründlichkeit zu benagen: wohingegen er sofort mit jedem erweiterten Urtheile, das er macht, seinen philosophisch rohen, tieferer Weltbetrachtung unzugänglichen und deshalb gleichgültigen Allerweltsverstand blosstellt. Von dieser historischen „Methode" und ihren Verfechtern gänzlich absehend stellen wir uns mit unsern ästhetischen Erkenntnissen mitten in die ästhetische Gegen-

wart, um uns diese an jenen zu erklären: wozu es alsbald nöthig ist, einige Erscheinungen dieser Gegenwart herauszuheben und als erklärenswerth zu erweisen.

Denken wir einmal an das Schicksal der bekanntesten shakespeareschen Dramen in unsern Theatern. Ich habe immer bei den besser Gebildeten unter den Zuschauern, diesen Dramen gegenüber, eine eigne Perplexität wahrgenommen. Diese alle waren sich bewusst, aus ihrem vertraulichen tiefen Umgange mit dem Dichter ein innerlich erwärmendes Einverständniss mit jedem Wort und jedem Bilde dieser Dramen sich erworben zu haben, so dass ihnen das immer erneute Lesen derselben wie ein Wandeln unter den Geistergestalten geliebter Todten, als ein fortgesetzter Austausch sicherster und tiefster Erinnerungen gelten durfte. Und doch fühlten sie, dass dieser Verkehr, mit dem Buch in der Hand, nur ein künstlich, ja unnatürlich vermittelter Verkehr mit Schatten sei, der vor der dramatischen Wirklichkeit der Bühne beschämt erbleichen müsse. Dies Gefühl — wunderbarer Weise — betrog sich mit dieser Hoffnung: vielmehr entstand, angesichts der Bühne mit shakespeareschen Gestalten, jene Perplexität, über die ein aufregender Schauspieler vielleicht auf Momente zu täuschen vermochte, die aber in der Erinnerung als *Widerwille* gegen die bühnengemässe Verwirklichung Shakespeare's haften blieb. Man fühlt etwas wie eine *Entweihung* und bemüht sich, diesen Eindruck aus den Mängeln der Darstellung, dem Nichtverständniss Shakespeare's von Seiten der Schauspieler u. s. w. abzuleiten. Es gelingt nicht: denn noch im Munde des innerlich überzeugendsten Schauspielers klingt uns ein tiefsinniger Gedanke, ein Gleichniss, ja im Grunde jedes Wort wie abgeschwächt, verkümmert, entheiligt; wir glauben nicht an diese Sprache, wir glauben nicht an diese Menschen, und was uns sonst als tiefste Weltoffenbarung berührte, ist uns jetzt ein wider-

williges Maskenspiel. Und so kehren wir wieder zum Buche zurück und gestehen uns, dass uns die unnatürliche Vermittelung des gedruckten Wortes natürlicher dünkt als die Vermittelung des gesprochenen Wortes in der sinnlich erscheinenden Handlung. Versuchen wir aber nun selbst einmal, das was wir in schweigsamer Ergriffenheit gelesen haben, uns laut mit mimischer Differenzirung der Stimme vorzulesen, so werden wir wiederum darüber perplex, dass uns die eigne Vortragsweise im Gegensatz zu jener Ergriffenheit gänzlich unadäquat, ja unwürdig erscheint, so dass wir uns jetzt in ein allgemeines pathetisch monotones Recitiren flüchten, wodurch wir wenigstens unserer Erhebung genug gethan zu haben fühlen. Dieser pathetisch monotone Klang der Stimme ist es nun, aus dem die gesammte Redeweise der schillerschen Gestalten, ja eine grosse Anzahl dieser Gestalten selbst geboren ist: womit uns die Bürgschaft gegeben ist, dass unsre einmal nicht zu unterdrückende ästhetische Empfindung von allen Vortragsweisen das monotone Pathos am höchsten schätzt und als den normalen Ausdruck der recitirten Poesie betrachtet. Was ist nun dieses in der Natur gar nicht vorgebildete und recht eigentlich unnatürliche Pathos? Es ist der Ausdruck eines *moralischen* Zustandes: der Gegensatz der ästhetischen Welt zu unsrer eignen Wirklichkeit kommt uns zu allernächst und am stärksten als moralische Empfindung zu Gemüthe, als Empfindung der ästhetischen Unnatur unsrer Welt im Vergleich mit der Natur der künstlerischen Welt, ja als Empfindung unseres unästhetischen durchaus moralischen Wesens. Das ästhetische Geniessen äussert sich in uns zuerst als moralische Erhebung: womit gesagt ist, dass wir nur erst von unserer moralischen Erhebung aus die Kunst verstehen, so dass die moralische Forderung bei uns über die Form des Kunstgenusses entscheidet und zum Beispiel uns vom Besuch der shakespeare-

schen Aufführungen abhält, weil wir für uns selbst jenen moralischen Urgenuss uns viel reiner und stärker erzeugen können.

Damit ist für unsere gegenwärtige Kunst der merkwürdige Satz ausgesprochen, dass das Kunstpublicum vor allem ein *moralisches* Wesen ist, und dass die Künstler bereit sein müssen, vor ein Forum sich ziehen zu lassen, das im Grunde nichts mit der Kunst zu thun hat. Dieses Publicum kann dabei ein recht unmoralisches Wesen sein, gerade weil es gar nicht im Stande ist, etwas Künstlerisches anders als mit ihren Willens-, Strebens- und Pflichtregungen zu erfassen. Ja man kann schon a priori behaupten, dass die wirklich gefeierten Künstler ihre Verehrung von jenen Fundamenten aus sich erwerben und selbst gerade als moralische Wesen und ihre Kunstwerke als moralische Weltspiegelungen genossen werden.

Der deutlichste Ausdruck für diese Thatsache ist die Stellung der Gegenwart zu Richard Wagner. Die Begeisterung, die seine musikalischen Dramen finden, erklärt sich aus denselben moralischen Erregungen: und sie begeistern gerade aus den Gründen, aus denen der dargestellte Shakespeare missfällt. Jene Aufführungen erregen nämlich das moralische Pathos unendlich stärker als die bloss vorgestellten aus Clavierauszügen imaginirten Dramen. So erweisen sie sich als die vollkommenste Uebereinstimmung des Publicums mit dem Kunstwerk in der Gegenwart: welchen Gründen nun nachzuspüren ist. — Die Gegner dieser Wirkungen, soweit sie nicht lügen, stehen eben ausserhalb jener Instincte, um deren Erklärung es sich handelt. —

181

Die *Romantik* ist nicht der Gegensatz zu Schiller und Goethe, sondern zu Nicolai und der ganzen Aufklärung. Schiller und Goethe sind weit über den ganzen Gegensatz hinaus.

182

Goethe als musikalischer Lyriker hat auch die einzigen völlig dramatischen Scenen geschrieben (zum Beispiel Schluss des Faust I, Egmont, Berlichingen). Ueber die dramatischen Scenen sind wir nicht hinaus. — Schiller hat vielleicht den noch stärkern musikalischen Antrieb, aber seine Sprach- und Bilderwelt ist nicht adäquat: wie es bei Shakespeare der Fall ist. Kleist war auf dem schönsten Wege. Doch hat er die Lyrik noch nicht überwunden.

Die idyllische Tendenz trieb Goethe vom Drama fort, zum Beispiel Iphigenie, Tasso. — Schiller kommt nicht einmal völlig zur Lyrik, geschweige denn darüber hinaus: zum Drama. — Es giebt keinen Vergleich mit Shakespeare: wohl aber mit der französischen Tragödie. Soweit wir nicht beim Volkslied angelangt sind, stehen wir unter französischem Einfluss. Das Volkslied aber muss, wie bei Goethe, ein frisch entstehendes sein.

Schiller und Goethe als Dichter der Aufklärung, doch mit deutschem Geiste. So verhält sich Wagner zur grossen Oper, wie Schiller zur französischen Tragödie. Der Fundamentalirrthum bleibt, aber innerhalb desselben wird alles mit deutschem idealem Radicalismus erfüllt. Der Fundamentalirrthum ist aber ein Urtheil der modernen Geschichte, nichts Zufälliges, sondern die Nothwendigkeit (beginnt deshalb mit der Renaissance) d. h. es wird der von Sokrates begonnene Weg fortgesetzt. Nur unsre grossen deutschen Musiker und

Shakespeare stehn ausserhalb dieses Processes, als bereits erreichte Höhepunkte. Und man muss diese Höhepunkte nicht historisch am Ende erwarten wollen. Es gab Jugendmomente in Goethe (Conception des Faust), wo er ebenfalls über jenen Process hinaus schaute: wohin?

Das Problem: zu Shakespeare und Beethoven die Cultur zu finden. Und hier mögen unsre Schiller und Wagner, als Menschen, die Vorläufer sein. Befreiung vom *Romanismus:* bis jetzt nur Umbildung des Romanismus, wie die Reformation nur eine Umbildung war.

183

Wenn die Musik sich an der Hand der Lyrik entwickelt, so heisst das soviel: der Musiker zwingt und gewöhnt den Laien zur Musik und zum allmählichen Verständniss durch die annähernde Interpretation der Lyrik.

Man vergleiche die schwere Annäherung an die letzten beethovenschen Quartette oder an die Missa solemnis.

Befreiung der Symphonie von ihrem romanischen Schematismus. Entfesselung des Rhythmus.

Im Tristan ist Wort Gedanke und Bild *Gegengewicht* gegen den völlig verzehrenden Idealismus der Musik.

Die Bedeutung des *Taktes* als Schranke der Musik, gegen ihre grösste Wirkung. Bei Wagner empfindet man mitunter, wie Musik ohne ihn wirkt: auch hierin ist er *idyllisch.* Der Takt gänzlich vorbildlos in der Natur: was wäre das für eine Gewalt, die die Regungen des Willens mit gleichen Zeittheilen durchschnitte? — d. h. ursprünglich ist er Abbild

des Wellenschlags. Er ist schon eine Gleichnissrede vom Willen: etwas Aeusserliches, zu vergleichen mit den zwei Schauspielern der Tragödie; was festgehalten wird. Mit dem Takt wird die Harmonie und Melodie gleichsam gebändigt.

Der *Takt* ist die Rückwirkung der *Mimik* auf die Musik: wie die *Melodie* Abbild des sprachlichen Gedankens, des *Satzes* ist. Der gehende und sprechende Mensch, insofern er Sänger ist, bestimmt die Grundformen der Musik.

Die Musik hat sich in ihrer Entwicklung an die anthropomorphischen Hauptäusserungen angeschlossen: Gang und Sprache. Richtiger wohl können wir den Gang eine Nachahmung der Musik und den sprachlichen Satz eine Nachahmung der Melodie nennen. In diesem Sinne ist der ganze Mensch *Erscheinung der Musik.*

Dann wäre der *Takt* als etwas Fundamentales zu verstehen: das heisst die ursprünglichste Zeitempfindung, die *Form der Zeit* selbst.

184

Die Musik in der Wagner'schen Oper bringt die Poesie in eine neue Stellung. Es kommt vielmehr auf das *Bild* an, das sich immer verändernde belebte *Bild,* dem das Wort dient. Dem Worte nach sind die Scenen nur skizzirt.

Die Musik drängt die *bildliche Seite* der Poesie heraus. Der *Mimus.* Anderseits zieht sich der Gedanke zurück: wodurch es kommt, das wir *mythisch* empfinden, das heisst: wir sehen eine Illustration der Welt.

185

Die *poetische Handlung* bei Wagner sehr gross. Das Wort, nicht durch die Breite wirkend, wirkt durch die *Intensität.*

Die Sprache ist in einen *Urzustand hineingedacht,* durch die Musik. Deshalb die Kürze und Enge des Ausdrucks.

Dieser *Natur-* und *Urzustand* ist eine *rein poetische Fiction* und wirkt als *mythische Symbolik.*

186

Die unerhörte *Musikerweiterung* bei den *Dithyrambikern* gilt zunächst als ein Uebermaass der Musik.

Bei Pratinas ist es nicht wahr, dass er die Herrschaft des *Textes* über die Musik verlangt, sondern das *Ueberwiegen des Gesanges* über die *Instrumente.*

Jene übermächtige Musik der Dithyrambiker suchte nach einer grösseren Gattung, in der die verschiedensten Charaktere der Musik nach einander Platz hatten. Sie thaten dies, indem sie, nach Plato, den Threnos den Hymnus u. s. w. in den Dithyramb zogen. Es war jetzt eine mehrtheilige grosse Musikcomposition, die als Ganzes durch eine *Handlung* versinnlicht wurde. Die antike Symphonie.

Wagner *und* Beethoven: Wagner strebt unbewusst eine Kunstform an, in der das Urübel der Oper überwunden ist: nämlich die *allergrösste Symphonie:* deren Hauptinstrumente einen Gesang singen, der durch eine Handlung versinnlicht werden kann. Nicht als Sprache, sondern als *Musik* ist seine Musik ein ungeheurer Fortschritt. Denn wir dürfen nicht vergessen, dass die alte *Opernmusik* einerseits und anderseits die *gelehrte Musik* ihre deutlichsten Spuren auch in Bach und Beethoven hinterlassen hat. Ihm schwebt eine *deutsche Musik* vor, die vom *romanischen* Joche befreit ist: diese, wie die verwandte deutsche Kunst, findet er zunächst nur als *radicaler Idylliker,* als Vollender des *romanischen* Gedankens.

Es ist ungeheuer, was uns der Text und die Handlung dem reinen Musikgenusse entgegenführt: man denke an den dritten Act des „Tristan". Hier ist das inferno aufgeschlossen, das wir nur an der Hand Virgil's zu schauen aushalten. Das Bild und der Gedanke ist hier noch mehr: er *bricht* den völlig verzehrenden Einfluss der Musik, er *mildert* ihn. — *Urschmerz.* Insofern ist Wort und Bild Heilmittel gegen die Musik: zuerst nähert Wort und Bild uns der Musik, dann schützt es uns gegen sie.

187

Wagner ist vor allem als Musiker zu beachten: seine Texte sind „Musikdunst".

188

Dass der Text noch bestimmend wirkt auf die Musik, ist nur eine Nachwirkung der Operntendenz: das eigentlich Germanische ist der Parallelismus von Musik und Drama, ja ich wage zu behaupten, dass *Musik* und *Mimus* uns noch einmal wahrhaft befriedigen werden. Der Sänger der Bühne bringt eine schwierige Complication hervor. In der Theorie scheint Wagner völlig darauf hinauszukommen. Er legt allen Werth auf das An-sich-verständliche der *Handlung,* den *Mimus.* Der unverständliche Text ist eine grosse Schwierigkeit: die Forderung eines dramatischen Sängers an sich eine Unnatur: ich verlege den Sänger in's Orchester und reinige damit die Scene.

Wagner hat unglaubliche Mühe mit dem Sänger gehabt: um ihm eine natürliche Position zu geben, ist er auf die Sprachmelodie und auf den Urvers zurückgegangen. Hier hat er die Operntendenz mit titanischer Kraft zu verrücken

gesucht, ja fast die Musik umgeworfen: von diesem entsetzlichen Punkte aus. Das Drama, das das Wort braucht: das Orchester als Nachahmung der menschlichen Stimme. Ich denke, wir müssen den *Sänger* überhaupt streichen. Denn der dramatische Sänger ist ein Unding. Oder wir müssen ihn in's Orchester nehmen. Aber er darf die Musik nicht mehr alteriren, sondern muss als *Chor* wirken, das heisst als voller Menschenstimmenklang mit dem Orchester zusammen. Die Restitution des *Chors:* daneben die Bildwelt, der Mimus. Die Alten haben das rechte Verhältniss: nur durch eine übermässige Bevorzugung des Apollinischen ist die Tragödie zu Grunde gegangen: wir müssen auf die voräschyleische Stufe zurückgehen.

Aber die mangelhafte Befähigung zum *Mimus!* Der Mimus ist *fast* nur erträglich bis jetzt dadurch, dass der *Sänger* Mimus ist, das heisst dadurch, dass wir auf ihn *hören* und ihn verstehen wollen.

Die *Unnatürlichkeit,* dass der Sänger im Orchester singt und der Mimus auf der Bühne vor sich geht, ist der Kunst dadurch nicht zuwider. Der *widerwärtige* Anblick des Sängers! Aber auch so entgehn wir nicht der *dramatischen Musik!* Der Sänger muss weg! Das beste Mittel ist doch der Chor!

Wagner's Consequenzen und die Beseitigung des Chors!

Eine solche Auffassung wie die meine ist fast aus Wagner's Tristan zu entnehmen.

Wir müssen erst wieder den Mimus haben, um zum Drama zu kommen.

Der Sänger ist nicht zu entbehren, weil er den seelenvollsten Ton hat. Das Orchester reicht nicht aus. Wir brauchen also den Chor: *den Chor, der eine Vision hat und begeistert beschreibt, was er schaut!* Die schillersche Vorstellung unendlich vertieft!

189

Der Operntext: von der Marionette her. Der Gedanke ist ausgeschlossen: nur zur Verständlichung des *Mimus*. Die Sprache ist nur des Mimus wegen da: Substrat des Gesanges.

Die Vollendung der *idyllischen Operntendenz* durch Wagner.

190

Richard Wagner, das Idyll der Gegenwart: die unvolksthümliche Sage, der unvolksthümliche Vers, und doch deutsch beides. Wir erreichen nur noch das Idyll. Wagner hat die Urtendenz der Oper, die *idyllische,* bis zu ihren Consequenzen geführt: die Musik als idyllische (mit Zerbrechung der Formen), das Recitativ, der Vers, der Mythus. Dabei haben mir die höchste sentimentalische Lust: nie ist er naiv. — Ich denke an den schillerschen Gedanken über eine neue Idylle.

Wagner als Dichter. Ob zum Beispiel Tristan als „Symphonie" zu verstehen ist? Nein.

Wagner versucht den Atlas der modernen Cultur einfach abzuwerfen: seine Musik imitirt die Urmusik. Die „moralische" Wirkung ist die ergreifendste. Das Gesammtkunstwerk — gleichsam ein Werk des Urmenschen, wie Wagner auch die Urbegabung voraussetzt. Der ungetrennte Mensch. Der singende Urmensch. Das Orchester ist der moderne Mensch, der Idylle gegenüber.

Er sucht als Musiker zur Lyrik den Untergrund, zum Beispiel die Regel. Er schöpft seine lyrischen Personen nur aus seinen musikalischen Stimmungen, deshalb decken sie sich als *Ganzes*. Die eigentliche Dramatik der Musik unmöglich. In der grossen Tannhäuserscene wirkt der dramatisch-pathologische Zustand, die Musik ist hier nur ein Idealismus, der das Wort verdrängt hat.

Wagner *wählt* aus der in ihm lebenden Musik: die Charakteristik ist entnommen der scharfen Beobachtung der executirenden Sänger und Musiker. Hier liegt alle Nachahmung: die Tempobezeichnung „schnell" ist keine absolute, sondern nur für den ausübenden Musiker. Das Orchester wird so entsprechend „mimisch" gedacht: es *wird zur Mimik von dramatischen Sängern das Analogon in der executirt gedachten Musik gesucht.* Die Declamation gehört vor allem zu dieser Mimik: der nun jetzt eine entsprechende Mimik des Orchesters entspricht. Das Orchester ist somit nur eine Verstärkung des mimischen Pathos. Die Musik selbst, die in das geschaute Schema eingezwängt wird, muss jetzt ledig aller der strengen Formen sein, das heisst vor allem der streng symmetrischen Rhythmik. Denn die dramatische Mimik ist etwas viel zu Bewegliches, Irrationales für alle Formen der absoluten Musik, sie kann nicht einmal den Takt einhalten, und deshalb hat die Wagner'sche Musik die allergrössten Tempoverschiebungen. Diese Musik wird nun wieder als hergestellte *Urmusik* begriffen, weil sie schrankenlos ist: sie entspricht dem Stabreim.

Die Chromatik wird gefordert, um die *plastische Kraft* der Harmonieen zu entfesseln, d. h. wiederum als Differenzirung des mimischen Pathos. „Dramatische Musik" falscher Begriff.

Voraussetzung Wagner's: der Affecte empfindende Zuhörer, nicht der rein musikalische, der sentimentalische, der sofort dem Mythus gegenüber innerste Rührung empfindet, im Gefühl des Gegensatzes.

Die *tragische Idylle:* das Wesen der Dinge ist nicht gut und muss untergehn, aber die Menschen sind so gut und gross, dass uns ihre Vergehen am tiefsten ergreifen, weil sie fühlen für solche Vergehen unfähig zu sein. Siegfried der „Mensch", wir dagegen der Unmensch ohne Rast und Ziel.

Idyllische Tendenz der Kunst gegenüber: er sieht überall die Verirrung der Künste und glaubt die *eine* Kunst herzustellen. Der Individualismus der Künste erscheint ihm als Verirrung. Der in Stücke gerissene Künstler wird verurtheilt, der Allkünstler, das heisst der künstlerische Mensch, restituirt.

IX

Einzelne Gedanken.

(Ende 1870—Frühjahr 1871.)

191

Dies ist wohl der entfremdetste Blick, den gerade diese Kriegs- und Siegszeit gethan hat. Modernes *Anachoretenthum*, das Mitleben mit dem Staate unmöglich.

192

Ich könnte mir einbilden, man habe auf deutscher Seite den Krieg geführt, um die Venus aus dem Louvre zu befreien, als eine zweite Helena. Dies wäre die pneumatische Auslegung dieses Krieges. Die schöne antike Starrheit des Daseins durch diesen Krieg inaugurirt — es beginnt die Zeit des Ernstes — wir glauben, dass es auch die der *Kunst* sein wird.

193

Schilderung des Zukunftsmenschen: excentrisch, energisch, warm, unermüdlich, künstlerisch, Bücherfeind.

194

Ich würde aus meinem idealen Staate die sogenannten

„Gebildeten“ hinaustreiben, wie Plato die Dichter: dies ist mein Terrorismus.

195

Die neuere deutsche Romanschriftstellerei als eine Frucht der Hegelei: das erste ist der Gedanke, der nun künstlich exemplificirt wird. So der Stil bei Freytag: ein allgemeiner blasser Begriff, durch ein paar realistische Wörtchen aufgestutzt. Der Goethe'sche homunculus. Dies Gesindel, im Lobe der Romandichtung als der einzig zeitgemässen, schafft eine Aesthetik aus seinen Gebrechen, Gutzkow als missrathener Philosoph ist der transformed disformed, im Ganzen eine Caricatur des Schiller'schen Verhältnisses von Philosophie und Poesie. (Bei Shakespeare: *wenn er Gedanken* giebt, oft ein abgeschwächtes, ja absichtlich zerstörtes *Bild.*) (Die anonyme Lyrik.)

196

Der Staat, der sein letztes Ziel nicht erreichen kann, pflegt unnatürlich gross anzuschwellen. Das Weltreich der Römer ist im Vergleich mit Athen nichts Erhabenes. Die Kraft, die eigentlich der Blüthe zukommen soll, bleibt jetzt an Blätter und Stamm vertheilt, die nun strotzen.

197

Das Nationalitätenprincip ist eine barbarische Rohheit gegenüber dem Stadt-Staat. In dieser Beschränkung zeigt sich der Genius, der auf Masse nichts giebt, sondern am Kleinen mehr erfährt als Barbaren an Grossem.

Die kurze Dauer ist ebenfalls Zeichen des Genius.

Am Schluss eine Vergleichung Griechenlands mit dem Genie. Rom als der typische Barbarenstaat, bei dem der Wille nicht zu einem höheren Ziele gelangt. Er hat eine derbere Organisation und eine plumpere Moralität: letztere ist eine Waffe und Schutzwehr, weil so derbe Fäuste, mit perversen Neigungen verknüpft, alles niederschlagen und einen völligen Ruin herbeiführen würden. Wer hat Ehrfurcht vor dem Coloss?

198

Der Staat entsteht auf die grausamste Weise durch Unterwerfung, durch die Erzeugung eines Drohnengeschlechts. Seine höhere Bestimmung nun ist, aus diesen Drohnen eine Cultur erwachsen zu lassen. Der politische Trieb geht auf Erhaltung der Cultur, damit nicht fortwährend von vorn angefangen werden muss. Der Staat hat die Erzeugung und das Verständniss des Genius vorzubereiten. Die Erziehung des Griechen zielte hin auf den vollen Genuss der *Tragödie*. Es verhält sich mit der Sprache ähnlich: sie ist die Geburt der genialsten Wesen, zum Gebrauch für die genialsten Wesen, während das Volk sie zum geringsten Theile braucht und gleichsam nur die Abfälle benutzt.

199

Eine unbeugsame Metaphysik, aber zu feierlichen Momenten aufbewahrt: in der das ganze Götterwesen verschwand. Ziel des Staates: Apollo. Ziel des Daseins: Dionysus.

Zagreus als Individuation. Demeter freut sich wieder in Hoffnung auf eine neue Geburt des Dionysus. Diese Freude — als die Verkünderin der Geburt des Genius — ist die hellenische Heiterkeit.

200

Die Individuation — dann die Hoffnung auf Wiedergeburt des einen Dionysus. Alles wird dann Dionysus sein. Die Individuation ist die *Marter* des Gottes — kein Eingeweihter trauert mehr. Das empirische Dasein ist etwas, was nicht sein sollte. Die Freude ist möglich in Hoffnung auf diese Wiederherstellung. — Die Kunst ist eine solche schöne Hoffnung.

Die höchste apollinische Vorbereitung liegt in der Helligkeit Mässigkeit seiner Ethik. Die *Wissenschaft* ist eine Consequenz. Abschwächung des Schrecklichen des Daseins. Strenge Maasshaltung des Menschen. Sein Ziel der priesterliche Künstler. Pythagoras typisch: der epische Dichter. — Also die „Einzelnen" des Apollo sind „priesterliche Dichter". Die Tragödie ist nicht aus Apollo zu erklären.

Die Mysterien — neuer Mechanismus. Hier war die Verwunderung über das Dasein nicht abgeschwächt, es wurde tief beklagt als die Zerreissung des Gottes. Eine starke Metaphysik legte schliesslich die Freude wieder in's Gesicht.

201

Die Sicherheit des hellenischen Künstlers — auf Grund einer unverrückbaren Metaphysik. Dies ist die *Naivetät* im Gegensatz zur *Sentimentalität* (hier ist der Untergrund morsch geworden).

Auf Grundlage dieser Sicherheit entwickelt sich das *Denken*.

Nothwendige Widersprüche im Denken, um leben zu können. Das logische Denken mit der Sehnsucht zur Wissenschaft schafft eine neue Daseinsform.

Das reine Denken sucht sich alles zu erklären und wirkt nicht activ und umgestaltend. — Die Wissenschaft ist eine

μηχανή des Willens, um eine Masse Experimente und Neuerungen fern zu halten: der ἄνθρωπος θεωρητικός, als Feind der Künste der Mysterien, ist der *Bewahrer* des Alterthums: sollte dies die Absicht des Willens gewesen sein? Fortexistenz der grossen Kunstwerke?

202

Das Nebeneinander von Apollo und Dionysus, nur kurze Zeit — ist die Zeit der Kunstwerke. Dann steigern sich beide Triebe — je grösser der Radicalismus des Denkens, um so grossartiger wird die Entfaltung des Dionysischen. Der absolute Staat, die absolute Mystik, die absolute Wissenschaft (Rom, Christenthum, Aristoteles), Pflanzen ohne Blüthen. Alexander der absolute Staat, Aristoteles die absolute Wissenschaft. Der absolute Genius der Mystik.

Die Geburt des Genius bedarf einer ungeheuren Vorarbeit, anderseits sind die Nachwirkungen jener vorbereitenden Triebe unermesslich.

203

Die hellenische Welt des Apollo wird allmählich von den dionysischen Mächten innerlich überwältigt. Das Christenthum fand *sich* bereits *vor*.

204

Die absolute Mystik, obschon sie Namen und Anstoss aus dem Orient bekommt, zeigt doch in dem durchaus griechischen Erzeugniss des Johannesevangeliums sich als die Frucht desselben Geistes, aus dem die Mysterien geboren waren.

205

Das *Johannesevangelium* aus griechischer Atmosphäre, aus dem Boden des Dionysischen geboren: sein Einfluss auf das Christenthum, im Gegensatz zum Jüdischen.

206

Das Alterthum ist in umgekehrter Zeitfolge entdeckt worden: Renaissance und Römerzeit, Goethe und der Alexandrinismus, es gilt das sechste Jahrhundert aus seinem Grabe zu erlösen.

207

Historisches Erkennen ist nur *Neuerleben*. Aus dem Begriff führt kein Weg in das Wesen der Dinge. Es giebt keinen Weg, die griechische Tragödie zu begreifen, als Sophokles zu sein.

208

Bei Aeschylus ist die *Musik* in Sprache und Charakter. Bei Sophokles in der Weltanschauung. Sie flüchtet aus dem Wahrnehmbaren in's Unsinnliche, sie ist auf der Flucht.

209

Zwei verschiedene Ausgangspunkte der griechischen *Tragödie:* der Chor, der eine Vision sieht — und der verzauberte dionysische Improvisator.

Der Chor erklärt nur das *lebende Bild:* der Improvisator das *Drama*.

Darüber belehrt die Komödie am meisten.

Der *verzückte Schauende,* der Chor, hebt den *geschauten Improvisator* sofort in eine *ideale* Höhe.

Die *Verschmelzung der Vision mit der verzauberten Improvisation* — Ursprung des Dramas.

Hier belehrt das harrende *Schweigen* der äschyleischen Figuren, das Euripides carikirt. Zuerst ist die Bühnenfigur nur Vision: jetzt beginnt sie zu improvisiren, aus der idealen Höhe der Chorempfindung heraus.

210

Wie die Griechen naiv fühlten, so fühlten sie auch den äschyleischen κόμπος naiv. Unterschied zwischen dem pindarisch-äschyleischen und dem schillerschen Pathos.

Der *Chor,* das heisst die *Musik,* nöthigte zu diesem *Pathos:* als man es, zu Gunsten des Individuell-*Charakteristischen, aufgeben* wollte, musste man die Bedeutung der *Chormusik verringern.* — Worin besteht jenes Pathos? Woher diese Abirrung von der Wirklichkeit? Woher jene Lust an der Unnatur? Die Verschiedenheit der homerischen Sprache? Es ist doch keine Lyrik: denn Absichten werden explicirt. *Deutlich* muss alles sein: wie gefährlich ist dieses Pathos! Darum sind die einfachsten, an sich bekannten Conflicte genommen, um sich doch jene Höhe des Ausdrucks gestatten zu dürfen.

Das lange *Schweigen* der äschyleischen Figuren erinnert an die Vision des Chors (vgl. die „Frösche"). Dann mussten solche lange schweigenden Personen furchtbar pathetische Worte sagen: sie waren zu hoch in die ideale Sphäre hinaufgerückt: es sind ganz fremde, unheimliche, unverständliche Worte gewesen.

211

Der Gedanke des tragischen Helden muss vollständig mit einbegriffen sein in die tragische Illusion: er darf nicht etwa

uns das Tragische erklären wollen. Der Hamlet ist Muster: er spricht immer das Falsche aus, sucht immer falsche Gründe — die tragische Erkenntniss tritt ihm nicht in die Reflexion. Er hat die tragische Welt *geschaut,* — aber er spricht nicht davon, sondern nur von seinen Schwächen, an denen er den Eindruck jenes Blicks entladet.

Das Denken und Reflectiren des Helden ist nicht apollinische *Einsicht* in sein wahres Wesen, sondern ein illusionäres Stammeln: der Held irrt. Die Dialektik irrt. Die Sprache des dramatischen Helden ist ein fortwährendes Irren, ein Sichtäuschen.

212

Die sentimentalischen Griechen können sich nicht aussprechen, und das Aussprechen verhindert der hellenische Wille. Daher das Naive des Ausdrucks.

Das Sentimentalische ist das Resultat der *gewussten* Weisheit.

Das Naive bei Sophokles ist oft nur die Altklugheit des Bewusstseins im primitiven Standpunkt. Aeschylus der sentimentalische.

Das Naive ist überall ein Mangel. Es ist das Kindliche des Genies, mit der unschwankenden Sicherheit und harmlosen Hingabe an sich.

213

An der olympischen Götterwelt konnten sich alle die skeptischen Meinungen entladen. Anders bei Sokrates, der den Mysterien gegenüber ablehnend ist, im Uebrigen sich an Apollo hält (wie die Schwäne, die Diener des Apollo).

214

Eine Parallele für die Entstehung der olympischen Götter-

welt bei dem schrecklichen Hintergrund bietet die Entstehung des *Decamerone* zur *Pestzeit.*

215

... Insbesondere durfte ich mir jetzt vergönnen, einige Schritte zu thun, ohne dass der übliche Fackelträger in der Höhle der griechischen Poetik, Aristoteles, mich begleitet hätte. Man wird doch endlich einmal aufhören, ihn auch für die tieferen Probleme der griechischen Poetik immer und immer wieder zu Rathe zu ziehen: während es doch nur darauf ankommen kann, aus der Erfahrung, aus der Natur die ewigen und einfachen, auch für die Griechen gültigen Gesetze des künstlerischen Schaffens zu sammeln: als welche an jedem leibhaften und ganzen Künstler besser und fruchtbarer zu studiren sind, als an jener Nachteule der Minerva, Aristoteles, der selbst bereits dem grossen künstlerischen Instincte entfremdet ist, welchen noch sein Lehrer Plato, wenigstens in seiner reifen Zeit, besass, der auch zu fern von den üppigen Entstehungsperioden der poetischen Urformen lebt, um etwas von der drängenden Werdelust jener Zeiten zu spüren. Inzwischen hatte sich bereits der fast gelehrte Imitationskünstler entwickelt, an dem das künstlerische Urphänomen nicht mehr rein zu betrachten war. Was hätte Demokrit, der, mit der herrlichen aristotelischen Beobachtungslust und Nüchternheit, in einer günstigeren Zeit lebte, über solche Phänomene der Poetik, Mantik und Mystik uns berichten können!

216

Wenn Friedrich August Wolf die Nothwendigkeit der *Sklaven* im Interesse einer Cultur behauptet hat, so ist dies

eine der kräftigen Erkenntnisse meines grossen Vorgängers, zu deren Erfassung die andern zu weichlich sind.

217

Reform der Alterthumsstudien. Winckelmann.

Sprachstudium verstehe ich. Aber ein classischer Philologe muss viel mehr sein als ein wissenschaftlicher Mensch: er muss der typische Lehrer sein. Oder er muss viel weniger sein: ein schlichter Sammler, der es sich dann gefallen lassen muss, wenn ihm ein kühnerer Geist das Gesammelte wegnimmt. Künstlerische Kritik — Blödsinn!

Was kann überhaupt gelehrt werden!

Wie kann man als Lehrer existiren! Die griechischen Philosophen sind uns Muster. Zuruf an meine Freunde. — Wenn Philologie nicht Krämerei oder Heuchelei sein soll, so ist bei ihr ein Fortleben im alten Kreise nicht möglich. „Lessing" auf die Dauer nicht möglich.

Es ist consequent, dass die Sprachwissenschaft nichts mit der classischen Philologie zu thun haben will. Nur die halben Naturen suchen einen Compromiss.

„Man soll einen Zug zu den Alten haben" wozu ich hinzufügen muss: nur darf er nicht zu stark sein. Sonst wird man gewiss kein „classischer Philologe". In diesem Sinne warne ich vor der Philologie.

Die vorliegende Ausgabe der Werke Friedrich Nietzsches wird im Auftrage seiner Schwester veranstaltet.

Herausgeber sind: Dr. Richard Oehler, Max Oehler und Dr. Friedrich Chr. Würzbach.

Nachbericht.

Abkürzungen:

W. = Gesamtausgaben von Nietzsches Werken (Groß- u. Kleinoktav, die in Text und Seitenzahlen übereinstimmen; die Philologika hat nur die Großoktav-Ausgabe).

Hds. = Im Nietzsche-Archiv aufbewahrte Handschriften, die mit Buchstaben und Nummern bezeichnet sind (z. B. P XI).

Br. = Gesammelte Briefe.

Biogr. = „Das Leben Friedrich Nietzsche's" von Elisab. Förster-Nietzsche.

Die *Entstehungsgeschichte der „Geburt der Tragödie"* zeigt sehr deutlich, wie tief Nietzsche das griechische Problem nahm und wie weit er schon frühzeitig über eine rein philologisch-wissenschaftliche Behandlung des griechischen Altertums hinausstrebte. „Wenn wir von den Griechen reden," sagte er später in „Menschliches, Allzumenschliches" (W. III, 114), „reden wir unwillkürlich zugleich von Heute und Gestern: ihre allbekannte Geschichte ist ein blanker Spiegel, der immer etwas widerstrahlt, das nicht im Spiegel selbst ist. Wir benützen die Freiheit, von ihnen zu reden, um von anderen schweigen zu dürfen — damit jene nun selber dem sinnenden Leser etwas ins Ohr sagen. So erleichtern die Griechen dem modernen Menschen das Mitteilen von mancherlei schwer Mitteilbarem und Bedenklichem."

Das ist — auf eine kurze, nüchterne Formel gebracht — die Grundauffassung vom Griechentum, wie sie in der „Geburt der Tragödie" und den aus ihrem Gedankenkreis stammenden Schriften zutage tritt, wobei an das Wort Fr. Schlegels erinnert sei: „Jeder hat noch in den Alten gefunden, was er brauchte und wünschte, vorzüglich sich selbst."

Prof. Holzer hat im Nachbericht des Bandes IX der Gesamt-Ausgabe, in dem die Studien und Entwürfe aus dem Gedankenkreise der „Geburt der Tragödie" zuerst veröffentlicht wurden, die weitreichenden Pläne, mit denen sich Nietzsche in jener Zeit trug, und ihr Schicksal zusammenhängend dargestellt. Die Schilderung möge — unwesentlich gekürzt und unter Änderung der auf den Text verweisenden Seitenzahlen — hier folgen:

„Die Genesis des Buches mit dem wunderlichen Titel, der auch seine Geschichte hat, liegt in den Studien und Entwürfen aus den Jahren 1869 bis 1871 sehr klar zutage, zum Verständnis des einzelnen sei noch folgendes bemerkt. Man kann alle diese Gedanken nicht schlechtweg als „Vorarbeiten" des schließlich gewordenen Buches bezeichnen: aus den viel weiter reichenden Ideen über Drama, Musik, Griechen usw. bedeutet das fertige Buch nur einen Ausschnitt. Im Sommer 1869 las Nietzsche Äschylus' Choephoren (vieles rein Philologische dazu ist noch da) und Geschichte der griechischen Lyrik: er schreibt an Rohde Br. II, 157: „Meine Choephoren und das Lyrikerkolleg geraten zu meiner Freude recht produktiv, und jedenfalls besser als ich voraussehen konnte". In beiden Manuskripten finden sich hinten eine Menge Gedanken verzeichnet, aus denen schließlich die zwei Vorträge des Jahres 1870 hervorwuchsen. Er hatte damals im Sinn, die Fülle der Ideen über die Griechen, welche in ihm gährten, in einer Reihe von Vorträgen zu behandeln. Der noch wenig signifikante Titel, der als Vorstufe zu den „Unzeitgemäßen Betrachtungen" erwähnt sein mag, lautet: *Altertümliche Betrachtungen.* Das ist der erste Keim des nie vollendeten „Griechenbuchs". Ein Plan lautet:

„Altertümliche Betrachtungen

Die Ästhetik des Aristoteles.
Die Altertumsstudien.
Zur Ästhetik der Tragiker. I. II.
Homers Persönlichkeit.
Pessimismus im Altertum.
Griechische Lyrik.
Demokrit.
Heraklit.
Pythagoras.
Empedokles.
Sokrates.
Blutrache.
Die Idee des Geschlechts.
Selbstmord.
Geselligkeit und Einsamkeit.
Handwerk und Kunst.
Freundschaft.
Hesiods Mythologie.
Die Philosopen als Künstler."

Die Oberhand unter diesen Plänen gewinnt die Tragödie. Die Aufzeichnungen zeigen das Studium einer ausgedehnten Literatur (sehr viel Zitate aus Fr. Schlegel, Uhland, Rapp, Klein, Gervinus u. a.), und am 18. Januar und 1. Februar 1870 hält er die zwei Vorträge „Das griechische Musikdrama" und „Sokrates und die Tragödie". Der erste Vortrag ist hier ganz abgedruckt, von dem zweiten nur, was in das spätere Buch nicht übergegangen ist. Einige Gedanken aus den umfangreichen Vorstudien sind beigefügt. Man bemerke, daß die Erklärung der Tragödie aus der Duplizität des Dionysischen und Apollinischen noch nicht direkt formuliert ist, aber auf S. 190 vorschwebt. Die Formel „Dionysus und Apollo" erscheint erstmals in den Gedanken des Frühjahrs 1870, die wieder weit über die Tragödie hinausfluten. Er nähert sich „einer Gesamtanschauung des griechischen Altertums, Schritt für Schritt und zaghaft-erstaunt" (an Rohde Br. II, 192) und gibt ebendas. S. 197 als „Thema und Titel des Zukunftsbuches" an: „Sokrates und der Instinkt". Er ist sich jetzt schon klar bewußt, daß für ihn die Periode des Anstoßes beginne, „nachdem ich eine Zeitlang leidliches Wohlgefallen erregt habe, weil ich die alten wohlbekannten Pantoffeln anhatte". Man vergleiche auch an Deußen Br. I, 165f.[1]) Das Schema zu dem geplanten Buche S. 215ff. ist nicht etwa eine Disposition, sondern eine Tabelle von Stichworten, um die zuströmenden Gedanken festzuhalten. Eine Vorlesung über Sophokles Ödipus rex im Sommersemester 1870 gibt Nietzsche Gelegenheit, seine Ansichten über den Ursprung der Tragödie und die drei großen Tragiker zu revidieren und weiter zu gestalten, und im Juli 1870 schreibt er im Maderanertal seine Ideen über „die dionysische Weltanschauung" zusammenhängend nieder. Dieser Aufsatz ist, soweit sein Inhalt nicht in „Die Geburt der Tragödie" übergegangen, vollständig abgedruckt; die Form ist freilich noch wenig gefeilt, Nietzsche selbst schreibt Br. I, 175f.: „Das sind aber Studien, die zunächst nur für mich berechnet sind. Ich wünsche nichts *mehr,* als daß mir die Zeit gelassen wird, ordentlich auszureifen und

[1]) „Auch merke ich, wie mein philosophisches, moralisches und wissenschaftliches Streben *einem* Ziele zustrebt und daß ich — vielleicht der erste aller Philologen — zu einer Ganzheit werde. Wie wunderbar neu und verwandelt sieht mir die Geschichte aus, vornehmlich das Hellenentum! Ich möchte Dir bald einmal meine zuletzt gehaltenen Vorträge schicken, von denen der letzte (Sokrates und die Tragödie) hier wie eine Kette von Paradoxien aufgefaßt worden ist und zum Teil Haß und Wut erregt hat. Es muß Anstoß kommen."

dann etwas aus dem Vollen produzieren zu können". An eine Veröffentlichung dachte er damals noch nicht, aber selbst im Feld (s. Biogr. II, 32 ff.) ließen ihn seine Probleme nicht los, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß ihn das Notizbuch, in welches die Gedanken zu „Die Tragödie und die Freigeister" eingezeichnet sind, ins Feld begleitete. Man vergleiche das Motto dieser Entwürfe S. 232 mit dem Vorwort an Richard Wagner S. 270. An diesen Entwürfen, welche teilweise wirr durcheinander stehen und deshalb so gut als möglich in eine gewisse Ordnung gebracht werden mußten — die Planskizze schweift weit über die Fragmente hinaus —, ist zweierlei bemerkenswert. Einmal: während die griechischen Probleme kaum berührt, sondern gleichsam als gelöst vorausgesetzt werden, wendet sich der Blick auf das Leben hin, auf das, was die Tragödie in ethisch-politischer Hinsicht, was sie für die *Kultur* bedeuten kann: die Tragödie als Bildungsmittel; mit einem Appell an den „Lehrer" sollte das Ganze endigen. Sodann macht Nietzsche hier seinen ersten Versuch — *vor* Wagners „Beethoven" —, eine Metaphysik der Kunst und des Dramas zu begründen: eine Vorstufe der Gedanken auf S. 306 ff.

In diese Zeit (Herbst 1870) fällt auch das Intermezzo *Empedokles*, das durchaus in diesen Gedankenkreis gehört und aus ihm heraus gewürdigt sein will. Die merkwürdige Vorform des Zarathustra muß jedermann auffallen. Es wäre übrigens sehr ungerecht, Nietzsche als Dichter nach diesem embryonalen Entwurf beurteilen zu wollen. *Deußen* (Erinnerungen an F. N. S. 21) hebt schon an dem Bonner Studenten hervor, daß er keine Befriedigung fand, „wo er nicht produktiv sein konnte". Es ist ein von Nietzsche oft ausgesprochener Gedanke, daß man, um urteilen zu können, etwas *machen* müsse, und so drängte es ihn, der jedem rein genießlichen Beschauen und gelehrtenhaften Reden tief abhold war, oft, selbst den Versuch zu künstlerischer Gestaltung zu wagen. Man denke an die Art Goethes, der ihm gerade hierin als hohes Ideal erschien, an Goethe, der noch in hohem Alter vierstimmig zu setzen versucht. Sogar der angefangene Entwurf einer Novelle findet sich in einem Manuskript Nietzsches (UIV) und jedem Nietzschekenner wird dabei die Stelle einfallen, wo er das Rezept gibt, ein guter Novellist zu werden. Die Rekonstruierung des Empedokles kann zu einer eigenen Abhandlung reizen: der in diesem Bande gegebene Abdruck ohne Versuch irgendeiner Konglutinierung der verschiedenen Skizzen dürfte das Verständnis erleichtern.

Im Winter 1870—71 muß nun die erste zusammenhängende Niederschrift des *Buches* erfolgt sein, dem zuerst der Titel *„Griechische Heiterkeit"*, dann *„Ursprung und Ziel der Tragödie"* bestimmt war, mit einem Vorwort an Richard Wagner. Das Vorwort datiert von Lugano, den 22. Februar 1871. Der von Nietzsche selbst herrührende Titel „erweiterte Form der Geburt der Tragödie" S. 267 darf nicht irreführen: Nietzsche bezeichnet so dem fertigen Buch gegenüber die *zurückgebliebenen* Partien, z. B. den großen Abschnitt „über den griechischen Staat".

Die Disposition dieser Schrift in ihrer ersten Phase ist eine völlig geschlossene und konzentrierte, sie muß hier mitgeteilt werden, sie liegt den abgedruckten Stücken von S. 267—338 zugrunde.

„§ 1. Traum und Rausch. § 2. Dionysus und Apollo. § 3. Die olympischen Götter. § 4. Die apollinische Kunst. § 5. Die apollinische Ethik. § 6. Das Erhabene und das Lächerliche. § 7. Äschylus und Sophokles.	Der tragische Gedanke als neue Daseinsform — Ziel des dionysischen Willens.
§ 8. Der griechische Sklave und die Arbeit. § 9. Grausamkeit im Wesen der Individuation. § 10. Der griechische Staat. § 11. Staat und Genius. § 12. Der platonische Staat. § 13. Das griechische Weib. § 14. Die Pythia. § 15. Die Mysterien.	Die Mittel des hellenischen Willens, um sein Ziel, den Genius, zu erreichen.
§ 16. Ödipus. § 17. Prometheus. Chor-Einheit. § 18. Euripides und Dionysus.	Die tragischen Masken.
§ 19. Die neuere Komödie. § 20. Tendenz des Euripides. § 21. Euripides und Sokrates. § 22. Plato Euripides. — Romanisches Schauspiel.	Der Tod der Tragödie.

§ 23.
§ 24. } Wissenschaft und Kunst".
§ 25.
§ 26.

§ 27.
§ 28. } Metaphysik der Kunst".
§ 29.
§ 30.

Wie lange dieser Plan bestanden hat, in welchem ein Ausmünden des Buchs in die Besprechung und Verherrlichung Wagners nicht geplant, ja bei Licht betrachtet, nicht *möglich* war, ist *genau* nicht zu fixieren. 29. März bezeichnet er noch an Rohde Br. II, 228 als Titel „Ursprung und Ziel der Tragödie", die Schrift ist „fertig bis auf einige Pinselstriche".

Den Übergang zur zweiten Phase bildet folgender Plan:

„*Inhalt.*

I. Die Geburt des tragischen Gedankens.
Apollo und Dionysus.
II. Die Voraussetzungen des tragischen Kunstwerks.
Geburt des Genius.
III. Die Doppelnatur des tragischen Kunstwerks.
Tragödie und Dithyrambus.
IV. Aristoteles über das Drama.
V. Der Tod der Tragödie.
VI. Wiedergeburt der Tragödie.

Schlußabhandlung: Erziehung zum Tragischen und zur Kunst.
Über Richard Wagner und die bevorstehende Beethoven-Aufführung".

Also die Abschnitte „Wissenschaft und Kunst", „Metaphysik der Kunst" sollten wegfallen und neu hinzukommen „Die Wiedergeburt der Tragödie", ferner am Schluß die früher wiederholt skizzierten Ideen der Erziehung, des Zukunftslehrertums ausgeführt werden und die Krönung der ganzen Betrachtung durch *Richard Wagner* und *Bayreuth* erfolgen.

Die Ausführung dieser Idee scheint Nietzsche mit merkwürdiger Raschheit und Energie angefaßt zu haben, denn bereits am 26. April 1871 schreibt er den Brief an Engelmann,[1]) dessen Entwurf Biogr. II, 58f.[2]) abgedruckt ist. Die Schrift heißt nunmehr „Musik und Tragödie", wiederum eine Reduktion des ursprünglichen Plans (noch straffer faßt das Problem der ebenfalls geplante Titel „Die Oper und die Tragödie"). Man muß fast den Schluß ziehen, daß der ganze Entwurf dieser Schrift zwischen dem 29. März (vgl. Brief an Rohde) und dem Brief an Engelmann liegt, und es fehlt diesem Schluß nicht an innerer Wahrscheinlichkeit, sofern zwischen diesen beiden Daten ein Besuch bei Wagners in Tribschen lag! In diesem Falle wäre ein neuer Terminus *post quem* der 12. April. Daß bei dieser Fassung auch die Partie über den griechischen Staat fallen mußte, ist klar. Die ganze Idee der Schrift ist völlig deutlich aus dem, was wir S. 355—359 abgedruckt haben. Einige in sich ziemlich abgeschlossene Partien haben wir vorangestellt. Wie sehr Wagner in diesem Entwurf dominiert, zeigt ein erhaltener kleiner Plan:

„Kap. I. Dionysus und Apollo.
Kap. II. Der apollinische Künstler.
Kap. III. Der Lyriker.
Kap. IV. Die Oper.
Kap. V. Die Tragödie.
Kap. VI. Richard Wagner.
Die Ethik. Verwandtschaft mit Schopenhauer.
Der Schriftsteller.
Der Dichter.
Der Musiker".

Mit der Ablehnung der Schrift durch Engelmann[3]) tritt der Plan in die dritte Phase. Nietzsche schreibt an Rohde Br. II, 243f.: „Mein Büchlein, dessen Geburt ich Dir von Lugano aus mit rechtem Gegacker

---

[1]) Verleger in Leipzig. Der Brief folgt im Auszug weiter unten.
[2]) Desgl. im „jungen Nietzsche", S. 279.
[3]) Es hat sich nachträglich herausgestellt, daß Engelmann trotz Abratens eines Sachverständigen doch bereit gewesen wäre, die Schrift zu verlegen. Infolge der Verzögerung seiner Antwort hat Nietzsche das Manuskript wohl vorzeitig zurückgefordert. Die Herausgeber.

— so ich mich recht erinnere — ankündigte, ist bis jetzt an der Verlegernot verkümmert. Ein Aufsätzchen habe ich ausgeschält und es auf meine Kosten in Basel drucken lassen: es ist die Umarbeitung jenes früheren Vortrags ‚Sokrates und die Tragödie'. Ein anderes Stück über das ‚Dionysische und Apollinische' wird wohl in den ‚Preußischen Jahrbüchern' erscheinen; falls man es annimmt, woran ich zweifle."

Ebendas. S. 248: „Mein früher erwähntes Büchlein hat keinen Verleger gefunden; ich bringe es jetzt stückweise zur Welt: welche Tortur für die Gebärende!" Dieses Stadium, in dem die Idee einer eigenen Schrift fast aufgegeben war, spiegelt sich in zwei Plänen, welche in diese Zeit fallen müssen. Der eine will den ganzen Kreis der Ideen in eine Betrachtung des Äschylus, der andere in eine philologische Arbeit „Rhythmische Untersuchungen" verweben.

Der erste Plan ist:

„Das Vorbild einer philologisch-philosophischen Betrachtung an Äschylus zu geben.

Neue Kulturbetrachtung.

Neue Ästhetik (mit reichstem allseitigem Material).

Neue Rhythmik.

Neue Sprachphilosophie.

Neue Behandlung der Mythen.

Begriff des „Klassischen" zum ersten Male praktisch.

Vollendung der „sentimentalischen" Bewegung.

Unterschied der Darstellung.

Philologische Behandlung aller Dramen, mit gebührender Mißachtung der bisherigen, auf ungenügender Bildung beruhenden."

Der zweite Plan lautet:

„Einleitung: Der zukünftige Philolog.

I.

1. Bedeutung der Kunst.
2. Dionysus und Apollo.
3. Sokrates.
4. Stellung des Künstlers.

II.

1. Philosophie des Rhythmus.

2. Akzentuierende und quantitierende Poesie.
3. usw. Von hier an die Einzelheiten."

Es kam anders. Herbst 1871 wurde bei einem Besuch in Leipzig Fritzsch das Manuskript angeboten, welcher im November akzeptierte. Nun erfolgte die vierte Gestaltung des Plans.

Man sieht aus dieser Übersicht, wie lange die Geburt dieses Buches dauerte, und wenn man weiß, aus welch grandiosem Plan das Buch einen Ausschnitt bildet, wie wichtige Partien schließlich geopfert worden sind, so muß man darüber staunen, wie man gerade diesem Buch den Vorzug einer besonderen Geschlossenheit nachrühmen konnte. Es ist hier nicht der Ort, Mutmaßungen darüber aufzustellen, aus welchen inneren Gründen diese mannigfachen Wandlungen zu erklären sind. Die Briefe verraten darüber manches. Ein *sacrifizio dell' intelletto* bedeutete jedenfalls die Weglassung der Partie über Beethovens Neunte. Die Ideen über die Metaphysik der Kunst wollte Nietzsche jedenfalls noch ausreifen lassen und überdenken. Er schreibt an Rohde Br. II, 258 bei Gelegenheit der Übersendung von „Sokrates und die Tragödie": „Eine sonderbare Metaphysik der Kunst, die den Hintergrund macht, ist so ziemlich mein Eigentum, nämlich Grundbesitz, aber noch nicht mobiles, kursives, gemünztes Eigentum. Daher die ‚purpurne Dunkelheit', als welcher Ausdruck mir unbeschreiblich gefallen hat." — —"

Soweit Holzer.

Schon im Juli 1868 hatte Nietzsche in einem Brief an Frau Ritschl, in dem er darüber scherzt, welche Mühe es ihn gekostet habe, „ein wissenschaftliches Gesicht zu machen, um nüchterne Gedankenfolgen mit der nötigen Dezenz und *alla breve* niederzuschreiben", geäußert: „Vielleicht finde ich aber einmal einen philologischen Stoff, der sich musikalisch behandeln läßt . . ." (Br. III, 52). „Wissenschaft, Kunst und Philosophie wachsen jetzt so sehr in mir zusammen, daß ich jedenfalls einmal Zentauren gebären werde" (an Rohde, Febr. 1870, Br. II, 183).

Die inneren Zusammenhänge zwischen dem, was Nietzsche bei seinen tief schürfenden und weit ausblickenden Griechenstudien bisher am Herzen gelegen hatte und dem, was nun neu hinzugetreten war, um mit den alten Plänen verwoben zu werden, entwickelt Peter Gast, — wenn auch von der fertigen Schrift und ihrer Wirkung ausgehend, —

treffend in der Einleitung zu Nietzsches Briefwechsel mit Hans v. Bülow (Br. III, 333—335):

„Nietzsches musikalische Begabung war außerordentlich; sie ist nicht wegzudenken aus seiner Seele. Und wenn Goethe sich in gewissem Sinne einen Plastiker nennen konnte, so hätte sich Nietzsche in eben diesem Sinne einen Musiker nennen dürfen. Musiker waren es denn auch, die ihn zuerst zu verstehen glaubten. Das Dionysische zumal, wie es Nietzsche wiederentdeckt, vielleicht sogar neugeschaffen hatte, schien ihrem Verständnis näher zu liegen, als dem der Philologen und Kulturforscher, der Moralisten und Biologen. Daß freilich Nietzsche mit dem Dionysos-Problem auf noch ganz andere Ziele hinaus wollte, als auf Kunst und Festorgiasmus, ahnten auch die Musiker nicht — nämlich auf die Ermöglichung gewaltig überragender Wesen, auf Menschen des großen Affekts, des weltbewegenden Willens, kurz auf jene Gestalten, die vor Nietzsches Auge schon stehen mußten, als er in der „Geburt der Tragödie" die bisher höchstgeschätzten Menschentypen (den der Weltverneinung und den des bloßen Intellektualismus) an ihnen maß und sie anders als bisher zu bewerten hatte. Mochten aber diese Dinge sich auch mit ihren Konsequenzen dem Musiker-Verständnis zunächst entziehen, so ist doch sicher, daß sie aus derselben lancierenden Kraft stammten, aus der die dithyrambische Musik stammt: aus der Ekstase, dem „Zuviel von Kraft", aus dem ἐνθουσιάζειν, jenem Hochgefühl, das sich in kühnen Visionen ergeht, um aus ihnen die Impulse zur eigenen, immer höheren Steigerung zu empfangen. Aber auch das Gegenstück zu Nietzsches aufbauender Kraft, seine erstaunliche Kunst der psychologischen Analyse, läßt sich als Analogon zu seinem Musiksinn und seiner Freude am polyphonen Gewebe verstehen. Sein Drang, unter alle Oberflächen hinab ins Herz der Dinge, in die Abgründe der Psyche zu dringen, entspricht ganz dem Drange des Musikers, mit seiner Kunst Seelenvorgänge ans Licht zu bringen, denen mit Wort und Begriff nicht beizukommen ist, ja welche nur durch die Musik und keine andere Kunst zu erwecken sind.

Nietzsches „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" [– – – –] leistet in dieser Hinsicht das denkbar Eigenartigste. Und wenn der Reiz der Musik zugleich mit darin besteht, daß sie den Geist des Hörers über alles Einzelne hinweg in eine beseligende Allgemeinheit hebt und der Phantasie einen grenzenlosen Spielraum läßt, so war der Eindruck dieser Erstlingsschrift auf unvorbereitete Leser gewiß ein sehr musikähnlicher.

Nietzsche selber bezeichnet das Buch als „‚Musik' für solche, die auf Musik getauft, die auf gemeinsame und seltne Kunsterfahrungen hin von Anfang der Dinge an verbunden sind".[1])

Der bestwillige Leser des Buches war jedenfalls Richard Wagner. In der Gestalt, in der es vorlag, durfte er es als oratio pro domo sua verstehen. In der Gestalt aber, in der es anfangs beabsichtigt war, hätte er dies nicht so unbedingt können. Denn ursprünglich sollte das Buch nur von dem Problemenkreis handeln, der die Entstehung der *griechischen* Tragödie und die umliegenden Kulturerscheinungen bis in die alexandrinische Zeit betrifft. Die panegyrische Nutzanwendung auf Wagners Kunst und Kulturbestrebung hat sich, wie wir jetzt wissen, erst später und allmählich zu dem Buche hinzugefunden, und zwar nachdem Nietzsche Anfang April 1871 auf seiner Rückkehr von Lugano nach Basel, auch in Tribschen vorgesprochen und Richard Wagner ziemlich hoffnungslos hinsichtlich seiner nationalen Unternehmung gefunden hatte.[2]) Daraufhin entschloß sich Nietzsche, für den Freund öffentlich einzutreten und außer von der im Griechentum sich vollziehenden *Geburt* der Tragödie auch von einer aus der deutschen Musik erfolgenden *Wieder*geburt der Tragödie zu sprechen." — —

Soweit Gast.

In dem Brief, mit dem Nietzsche am 26. April 1871 die Handschrift dem Verleger Engelmann in Leipzig anbot, heißt es: „Ich habe eine etwa 90 Druckseiten füllende Broschüre ausgearbeitet, die den Titel haben soll: „Musik und Tragödie"; von ihr schicke ich Ihnen den Anfang im Manuskript. Wie Sie ersehen werden, suche ich auf eine völlig neue Weise die griechische Tragödie zu erklären, indem ich einstweilen von jeder philologischen Behandlung der Frage völlig absehe und nur das ästhetische Problem im Auge behalte. Die eigentliche Aufgabe ist aber dann, Richard Wagner, das sonderbare Rätsel unsrer Gegenwart, in seinem Verhältnis zu der griechischen Tragödie zu beleuchten. Ich glaube, versichern zu können, daß der ganze letzte Teil

[1]) In der Selbstkritik v. 1886.

[2]) Hier liegt eine Verwechslung mit dem Jahre 1873 vor. 1871 war Wagner keineswegs hoffnungslos. Nietzsche schreibt über seinen Besuch im April 1871 in Tribschen an Rohde: „Dort hat man wieder die größten Dinge vor" (Br. II, 232). Immerhin ist soviel richtig, daß Nietzsche wesentlich durch diesen Besuch angeregt wurde, nun auch seinerseits etwas für die große Sache zu tun. Die Herausgeber.

für unsre musikalische Öffentlichkeit von aufregender Bedeutung sein muß: vergleiche ich wenigstens das, was über das gleiche Problem etwa von Hanslick und anderen neuerdings gesagt worden ist, und schließe ich nach den Wirkungen, die einzelne vorgelesene Stücke meiner Arbeit auf meine Freunde gemacht haben: so kann ich nicht anders glauben, als daß das allerweiteste denkende Publikum sich für diese Schrift interessieren muß. Um diesem mich verständlich zu machen, habe ich auf die stilistische Darstellung und Deutlichkeit besonderen Fleiß gewandt."

Den hoffnungsvollen Ausblick auf die Wagnersche Kunst, mit dem die Schrift ausklingen sollte und den er in dem Brief „als ihre eigentliche Aufgabe" bezeichnet, gestaltete Nietzsche noch umfänglicher aus, nachdem der Verleger Fritzsch in Leipzig im November 1871 die Schrift angenommen hatte und fügte bis Mitte Dezember, noch während des Drucks, die Abschnitte 20—25 hinzu.

Trotz aller Begeisterung für Wagner war Nietzsche das Verweben seiner in der Schrift niedergelegten Grundanschauungen über das Griechentum mit dem „sonderbaren Rätsel unsrer Gegenwart" nicht leicht geworden. „Von der Art, wie so ein Buch entsteht", schreibt er am 4. Febr. 1872 an Rohde (Br. II, 288), „von der Mühe und Qual, gegen die von allen Seiten andringenden *anderen* Vorstellungen sich bis zu diesem Grade rein zu halten, von dem Mut der Konception und der Ehrlichkeit der Ausführung hat ja niemand einen Begriff: am allerwenigsten vielleicht von der enormen Aufgabe, die ich Wagner gegenüber hatte, und die wahrlich in meinem Innern viele und schwere Kontristationen verursacht hat — die Aufgabe, selbst hier selbständig zu sein, eine gleichsam entfremdete Position einzunehmen; und daß dies mir, selbst bei dem allerhöchsten, am Tristan dargestellten Problem zu ihrer Erschütterung gelungen ist, gerade das bezeugen mir meine Tribschener Freunde. Das darf ich Dir sagen, mein geliebter Freund, — gerade an diesem Punkte fühle ich mich stolz und glücklich und bin überzeugt, daß mein Buch nicht untergehen wird". —

Die Schrift wurde im Dezember 1871 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig gedruckt und in den ersten Tagen des Jahres 1872 im Verlage von E. W. Fritzsch in Leipzig mit dem durch eine Vignette des Bildhauers Rau geschmückten Titel „Die Geburt der Tragödie aus dem

Geiste der Musik" herausgegeben. Noch ehe die erste Auflage vergriffen war, erfolgte Februar 1874 bei C. G. Naumann in Leipzig ein Neudruck mit Änderungen auf Grund von Bleistift-Verbesserungen Nietzsches am Rande eines Exemplares des ersten Drucks. Die verschiedenen Lesarten sind in dem Nachbericht des I. Bandes der Gesamtausgabe (Kröner) und des Sonderdrucks der „Geburt der Tragödie" (Naumann 1900) im einzelnen angegeben. Der Neudruck erschien erst im Sept. 1878 als zweite Auflage und zwar bei E. Schmeitzner in Chemnitz, der die Vorräte der Schrift von Fritzsch erworben hatte. Als Fritzsch 1886 den Verlag der Nietzscheschen Werke von Schmeitzner zurückkaufte, wurden die noch vorhandenen Exemplare beider Drucke mit einem im August 1886 zu Sils-Maria niedergeschriebenen Vorwort „Versuch einer Selbstkritik" versehen und im November desselben Jahres in den Buchhandel gebracht mit dem veränderten Titel: „Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus. Neue Ausgabe mit dem Versuch einer Selbstkritik" (ohne Jahreszahl). Im Jahre 1892 ging die Schrift mit den übrigen Werken Nietzsches in den Verlag von C. G. Naumann über. Die späteren Ausgaben beruhen auf dem nochmals durchgesehenen Text der im Jahre 1894 neu gedruckten Ausgabe.

Das von Nietzsche eigenhändig geschriebene Druckmanuskript ist im April 1903 wieder in den Besitz des Nietzsche-Archivs gelangt.

Über die *erste Wirkung der Schrift* und die sich daran knüpfende Polemik zwischen Wilamowitz, Wagner und Rohde enthalten Näheres der Briefwechsel Nietzsche-Rohde (Br. II), der I. Band der Lebensbeschreibung Nietzsches von Elisabeth Förster-Nietzsche sowie die Bücher derselben Verfasserin „Wagner und Nietzsche zur Zeit ihrer Freundschaft" (München 1915) und „Der junge Nietzsche" (Leipzig 1912). Die Schrift des Dr. phil. v. Wilamowitz-Möllendorff war betitelt: „Zukunftsphilologie! eine Erwidrung auf Friedrich Nietzsches ord. Professors der classischen Philologie zu Basel ‚Geburt der Tragödie'." Wagner antwortete darauf in einem „Sendschreiben von Richard Wagner an Friedrich Nietzsche, ordentl. Professor der klassischen Philologie an der Universität Basel" in der Norddeutschen Allgemeinen Zeitung vom 23. Juni 1872 (abgedruckt in Wagners Schriften Bd. 9, S. 350 und in „Wagner und Nietzsche z. Z. ihrer Freundschaft," S. 112). Rohde ließ als Entgegnung im Oktober 1872 bei Fritzsch das Schriftchen erscheinen: „Afterphilologie. Zur Beleuchtung des von dem Dr. phil.

Ulrich v. Wilamowitz-Möllendorff herausgegebenen Pamphlets ‚Zukunftsphilologie'! Sendschreiben eines Philologen an Richard Wagner." Rohde hatte sich bereits gleich nach dem Erscheinen der „Geburt der Tragödie" durch eine eingehende Besprechung, die Nietzsche „ein wahres Meisterstück einer verkürzten und verjüngten Widerspiegelung des Originals" nennt, für die Schrift des Freundes einsetzen wollen (Br. II, 287ff.). Das Literarische Zentralblatt hatte sie aber abgelehnt, und sie erschien — etwas umgearbeitet — erst am 26. Mai in der Norddeutschen Allgemeinen Zeitung. Sie wird mit dem Ausdruck der Verwunderung eingeleitet, „dieses höchst bemerkenswerte Buch von der berufenen und sonst ja in ihrem Beruf so geschäftigen literarischen Kritik nun schon seit mehreren Monaten völlig ignoriert zu sehen." Wie sehr Rohde mit dem Freunde in der Grundauffassung des Griechentums übereinstimmte, spricht er deutlich in einem Brief vom 22. April 1871, also noch vor Erscheinen der „Geburt der Tragödie", aus: „Wie ich diese fatale Göttinger Weisheit von der ‚Heiterkeit des echten Griechentums' hasse! Dionysus hatte ganz ebenso tiefen Einfluß als der Göttinger aufgeklärte Apollo, den dieses fatale Professorenvolk überall sieht. Zwischen Homer und Äschylus inmitten liegt eine Zeit tiefster mystischer Erregung und einer inneren Vertiefung, von der nur die flache Klarheit alexandrinischer Zeit gar so wenig übriggelassen hat. Niemals haben ernstere Naturen dieses einzigen Volkes sich zu der Flachheit modern-optimistischer ‚Selbstverständlichkeit' der Welt und der Menschengeschicke oder zu dem purifizierten Altenweiberprotestantismus dieser edlen Professorenzunft herabgelassen, mit ihrem braven Herrgott und Gefolge. So kriegt denn diese Sorte auch den Pythagoreismus nicht eher klein, als bis es eine *politische* Aufklärerei daraus gemacht hat, als ob man nicht vielmehr froh sein sollte, Politik und Aufkläricht da fortzuschaffen, wo sie wirklich nisten. Aber wie atmen sie auf, wenn sie wieder einen dunklen Winkel des Altertums auf die Höhe ihrer eignen Ideen gebracht und im alten Pythagoras einen wackren Mitbruder in politicis begrüßen können! Basta: ich hasse dies Geschlecht, das mit dem Schleim seiner gothaischen süßen Worte uns die Schönheit und Tiefe der goldnen Jugendzeit der Menschen ekelhaft umzieht: Typus: E. Curtii Göttinger Festreden." (Br. II, 236) —

Um die *verschiedenartige Wirkung der „Geburt der Tragödie" auf Gelehrte und Künstler* kurz zu kennzeichnen, seien hier zwei Äußerungen

einander gegenübergestellt: die eines der bedeutendsten Philologen und ehemaligen Lehrers Nietzsches, Geheimrat Ritschls, und die eines Kunstjüngers, Peter Gasts. Nachdem Ritschl zunächst auf die Zusendung des Buchs einen Monat lang nichts hatte von sich hören lassen, antwortete er auf einen Brief Nietzsches, der seinem Erstaunen über das Schweigen Ausdruck verlieh, am 14. Februar 1872 (Br. III, 141—143): „Wenn ich nun aber, trotz Ihres Wunsches, zu einer eingehenden Besprechung Ihrer Schrift, die für Sie irgendeinen Wert haben könnte, mich auch jetzt noch außerstande fühle und wohl auch weiter außerstande fühlen werde, so müssen Sie bedenken, daß ich zu alt bin, um mich noch nach ganz neuen Lebens- und Geisteswegen umzuschauen. Meiner ganzen Natur nach gehöre ich, was die Hauptsache ist, der *historischen* Richtung und historischen Betrachtung der menschlichen Dinge so entschieden an, daß mir nie die Erlösung der Welt in einem oder dem andern philosophischen System gefunden zu sein schien; daß ich auch niemals das natürliche Abblühen einer Epoche oder Erscheinung mit „Selbstmord" bezeichnen kann; daß ich in der Individualisierung des Lebens keinen Rückschritt zu erkennen und nicht zu glauben vermag, daß die geistigen Lebensformen und -potenzen eines von Natur uud durch geschichtliche Entwicklung selten begabten, gewissermaßen privilegierten Volkes absolut maßgebend für alle Völker und Zeiten seien — so wenig wie *eine* Religion für die verschiedenen Völkerindividualitäten ausreicht, ausgereicht hat und je ausreichen wird. — Sie können dem „Alexandriner" und Gelehrten unmöglich zumuten, daß er die *Erkenntnis* verurteile und *nur* in der Kunst die weltumgestaltende, die erlösende und befreiende Kraft erblicke. Die Welt ist jedem ein anderes: und da wir so wenig, wie die in Blätter und Blüten sich individualisierende Pflanze in ihre Wurzel zurückkehren kann, unsere „Individuation" überwinden können, so wird sich in der großen Lebensökonomie auch jedes Volk seinen Anlagen und seiner besonderen Mission gemäß ausleben müssen. [– – – –]

Ob sich Ihre Anschauungen als neue *Erziehungs*fundamente verwerten lassen, — ob nicht die große Masse unserer Jugend auf solchem Wege nur zu einer unreifen Mißachtung der Wissenschaft gelangen würde, ohne dafür eine gesteigerte Empfindung für die Kunst einzutauschen, — ob wir nicht dadurch, anstatt Poesie zu verbreiten, vielmehr Gefahr liefen, einem allseitigen Dilettantismus Tür und Tor zu öffnen: — das sind Bedenken, die dem alten Pädagogen vergönnt sein müssen, ohne daß er sich, meine ich, deshalb als „Meister Zettel" zu fühlen braucht.

Daß mir so gut, wie Ihnen, das Griechentum der ewig fließende Born der Weltkultur ist, zu dem wir immer mit lebendiger Empfänglichkeit zurückkehren müssen, das bedarf wohl keiner Versicherung. Ob wir deshalb zu denselben Formen zurückgreifen müssen, ist eine Frage, deren Lösung wahrscheinlich das ganze Menschengeschlecht übernimmt. Und so, dünkt mich, liegt für die Masse in dem persönlichen Mit- und Füreinanderleben, in der liebevollen Hingebung, in den mannigfachen realen Formen tiefer Humanität, auch eine aus dem Herzen der Welt emporwachsende Kraft, welche die allzuenge Individuation überwindend, zu dem erlösenden Gefühl des Selbstvergessens führt: das ist die Kraft der unmittelbaren menschlichen Tat, deren auch der Geringste fähig ist." —

Peter Gast erzählt in dem Vorwort zu Nietzsches Briefen an Gast (Br. IV, S. XV–XVII): „Als ich 1872–74 unter dem Leipziger Thomaskantor Professor E. F. Richter Kontrapunkt und Komposition studierte, ward ich eines Tages von meinem Freund Widemann[1]) auf ein Buch hingewiesen, das ihn in höchstes Entzücken versetzt hatte. Es war Nietzsches ‚Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik'. Auch auf mich machte das Buch einen Eindruck ohnegleichen. Mit einem solchen Blick, fühlten wir, war noch nie in die Tiefe des griechischen Wesens geschaut worden; und da wir noch erfüllt waren vom Studium Schopenhauers und der Schriften Wagners (die damals gerade in einer Gesamtausgabe erschienen), so glaubten wir nun auch in uns selbst manche der modernen Vorbedingungen zu besitzen, aus denen das Buch zu verstehen sei. Wie weit unser Verständnis reichte, bleibe dahingestellt. Jedenfalls empfanden wir, daß hier ein Geist rede, dem interpretative Kräfte innewohnen, wie sie in solcher Art uns nie vorgekommen waren. Die geheimsten Impulse der Kultur schienen sich uns zu entschleiern, und wenn Nietzsche die apollinischen und dionysischen Kunstgewalten schließlich an der utilitarisch-rationalistischen Tendenz, wie sie aus Sokrates spricht, zugrunde gehen ließ, so ahnten wir, weshalb ein Aufschießen und Blühen der großen Kunst unter der Herrschaft unserer Wissens- und Verstandeskultur fast unmöglich sei. Mit Frohlocken sahen wir daher, wie Nietzsche sich gegen diese Kultur wendet: — die ‚Geburt der Tragödie' ist ein Riesenprotest des künstle-

[1]) Musiker und Schriftsteller, mit dem später auch Nietzsche in Verbindung trat. Die Herausgeber.

rischen und heroischen Menschen gegen die willenschwächenden, instinktauflösenden Konsequenzen unsrer alexandrinischen Kultur. Wie man sieht, war Nietzsche schon in diesem Buche der große Umwerter. Ihm schwebten, von allem Anfang an, Typen menschlicher Lebensenergie vor, an denen gemessen das moderne Menschentum gar sehr als Philisterium erscheint. Unsre Kultur vernichtet die Natur im Menschen; Kultur aber soll die Menschennatur steigern; durch Bändigung ‚der Welt höchsten Wert verleihen', wie es Goethe und Nietzsche wollen, kann nur der hochpotenzierte Mensch; der geschwächte entwertet sie." —

Nietzsche hatte von vornherein den festen Glauben, daß er mit diesem ersten für die breitere Öffentlichkeit bestimmten Werk etwas Unvergängliches geschaffen habe. „[Ich] bin überzeugt, daß mein Buch nicht untergehen wird," hatte er in dem oben angeführten Brief vom 4. Februar 1872 an Rohde geschrieben. Und in einem Brief an Gersdorff vom gleichen Tage (Br. I, 206), in dem er über die Ablehnung der Schrift seitens der wissenschaftlichen Kreise klagt, sagt er: „Aber ich rechne auf einen stillen, langsamen Gang — durch die Jahrhunderte, wie ich Dir mit der größten Überzeugung ausspreche. Denn gewisse ewige Dinge sind hier zum ersten Male ausgesprochen: das muß weiterklingen." An dieser Überzeugung von der bleibenden Bedeutung des Buchs ist er bis in die letzten Zeiten seines Schaffens nie irre geworden, so scharf er auch in der Selbstkritik von 1886, namentlich hinsichtlich der Form und der „übereilten Hoffnungen und fehlerhaften Nutzanwendungen auf Gegenwärtigstes" damit ins Gericht geht. Immer wieder kommt er in eingehenden Ausführungen auf das Dionysische, den Pessimismus der Griechen, Sokrates, die griechische Tragödie, die „Moral unter der Optik des Lebens" — kurz auf das „ganze Bündel schwerer Fragen, mit dem sich dieses Buch belastet hat", zurück,[1]) waren es doch *Grund*fragen,

[1]) Die wichtigsten Stellen, die unmittelbar auf die „Geburt der Tragödie" Bezug nehmen, seien hier zusammengestellt. Sie erleichtern neben der Vorrede von 1886 und den bisher angeführten Äußerungen wesentlich das Verständnis der um ihrer Gestalt, ihres Stils und der Schopenhauerschen Terminologie willen keineswegs leicht zugänglichen Schrift: Kritische Bemerkungen zu den eigenen Schriften aus der Zeit des Menschlichen Allzumenschlichen (W. XI, 116 ff.). Fröhliche Wissenschaft, Aph. 370 (W. V, 324 f.). Aus der Zeit der Fröhl. Wissensch., kritische persönliche Bemerkungen 1881—83

die dem „hundertmal verwöhnteren, aber keineswegs kälter gewordenen Auge“ des reifen Mannes nicht weniger bedeutungsvoll erschienen, als dem des 27jährigen Jünglings.

Weimar und Leipzig im Oktober 1920.

Max Oehler. Dr. Richard Oehler.

(W. XII, 213). Aus dem Vorreden-Material, 1885—88 (W. XIV, 348, 361 f., 363 ff.). Götzendämmerung (W. VIII, 68 f. und 170 ff.). Nietzsche contra Wagner (W. VIII, 192 f.). Ecce homo (W XV, 61 ff.). Der Wille zur Macht, 3. Buch, IV (W. XVI, 270 ff.).

Diese einmalige Monumentalausgabe erscheint in 1600 Exemplaren: davon Nr. 1—15 auf Japan-Velin, Nr. 16—200 auf Hadernpapier, Nr. 201—1500 auf rein holzfreiem Papier. 100 Exemplare Nr. I—C gelangen nicht in den Handel. Den Druck besorgt die Offizin W. Drugulin in Leipzig. Gebunden werden Nr. 1—15 in Ganzleder und Nr. 201—1500 in Halbfranz von P. A. Demeter in Hellerau, Nr. 16—200 in Ganzpergament von der Großbuchbinderei Hübel&Denck in Leipzig. Entwürfe des Einbandes von Ottomar Starke in München.

Dieses Exemplar trägt die Nummer 1105

370

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY